فوزيه شلابي

قراءات مناوئة

الدار العربية للكتاب

فوزيه شلابي
قراءات مناوئة
الدار العربية للكتاب

قراءات مناوئة

فوزيه شلابي

قراءات مناوئة

الدار العربية للكتاب

ليبيا - تونس

1984

قــراءة غــير مناوئــة

خليفة محمد التليسي

هل هي رغبة المعاكسة تدفعني إلى اختيار هذا العنوان لتقديم هذا الكتاب الذي اختار المناوءة طريقاً لقراءة الواقع الثقافي العربي في جانب واحد من جوانبه الخطيرة الهامة ، وهو جانب الأغنية العربية ، والسياسية خاصة كإحدى أهم معطيات حركة الوعي العربي المعاصر..؟ أم هو التعبير عن الموافقة والإعجاب بالمعالجة الواعية التي يتميّز بها هذا الكتاب في تناوله لقضية من أخطر القضايا المتصلة بوعي الجماهير وهي قضية الأغنية العربية المعاصرة . ولقد ظفرت الأشكال الإبداعية المختلفة من قصة ورواية ومسرح وشعر بالمتابعة النقدية التي صححت مسارها وجعلت منها أداة من أدوات الرفض والتحريض والثورة والتغيير . ولكن الأغنية العربية ظلت بعيدة عن النقد والدراسة الواعية لتأثيرها في تشكيل وصياغة وعي الجماهير . وقد أدركت الكاتبة النابهة فوزية شلابي هذا التقصير فسعت إلى أن تتلافاه بهذه الدراسة المسؤولة التي تتجاوز قضية الأغنية لتكون قراءة ذكية للمرحلة الثقافية بكل ظروفها ومعطياتها وأدواتها السياسية وعلاقات إنتاجها ورؤاها الثقافية وقيمها الاجتماعية ومعاييرها وضوابطها الأخلاقية كما تقرر الكاتبة بحق في بعض فصول هذا الكتاب .

واعترف بأني لم أقرأ في تحليل واقع الأغنية العربية ما يضارع هذا التحليل الثوري الجريء الذي كتبته فوزية شلابي . وهي تنطلق في تقييمها من شعور واع بخطورة هذه الأداة ، فلا تتهاون بها ، ولا تنتقصها ، ولا تستصغر شأنها ، ولا تتعقّبها تعقبا هامشيا سطحيا على نحو ما ألفنا من معالجات ونقد سطحي تافه ولكنها تمضي في تحليلها كظاهرة ثقافية معبرة عن العلاقات المتشابكة التي استطاعت الكاتبة بثقافتها الفلسفية الاجتماعية الواسعة أن تردها إلى أصولها في إطار الظاهرة الثقافية العربية العامة . وترصد كل الحركات الطليعية التي حملت وعيا جديدا وعملت على إعادة اكتشاف إمكانيات الجماهير في التفاعل والتجاوب مع الأغنية المعبرة عن طموحاتها ومعاناتها اليومية . والفصول التي تناولت فيها الكاتبة الذكية علاقة الأغنية بالدين وعلاقة الأغنية بالسلطة وعلاقة الأغنية بالتوظيف الإعلامي والأغنية الرافضة والأغنية المحايدة وعلاقة الجمال بالايديولوجية تقدم نموذجا لما ينبغي أن يكون عليه الوعي الثوري المثقف في تحليل الظواهر الثقافية بمسؤولية كبيرة وفهم جادّ . فالأغنية في مفهوم الكاتبة (مؤسسة) ثقافية خطيرة لا يمكن الاستهانة بها وتناولها ذلك التناول السطحي المعهود (فهي ليست أداة من أدوات النضال السلبي التي تكتفي بالرفض للقائم وتعجز عن الإجابة عن أسئلة التغيير حول (البديل) أو المستقبل . وهي أيضا ليست أداة طليعية يوظفها تيار فكري أو سياسي معين لخدمة مواقفه والدعاية لها واصطناع البطولات والمتعلمين ومقاولي النضال والثورة . ولكنها مؤسسة جماهيرية تستمد مضامينها وأشكالها من المعاناة اليومية القاسية ومن عفوية وبساطة تجربتها ـ أي تجربة الجماهير في مواجهة الاصطدامات اليومية مع علاقات وقيم القهر السياسي والاستغلال الاقتصادي والجهل الفكري) ...

وما أكثر الفقرات المتألقة المشعة بثوريتها وعمقها التي يمكن استخلاصها من هذا الكتاب المشاغب المناوئ لكل القيم والمفاهيم الراكدة .

إنها قراءة مناوئة ولكنها أيضا دعوة إلى الفهم السليم للأغنية الثورية وعلاقة الإيديولوجية بالجمال . وفي هذا المجال تصبح الأغنية الثورية هي (أغنية البرنامج الحضاري لا المنشور السياسي فحسب) (إننا لا نسمع الأغنية الثورية لأنها ثورية فقط ، وإنما لأنها جميلة) . وبذلك تحسم الكاتبة المثقفة قضية من أخطر القضايا المتعلقة بالنص الذي يحاول أن يطرد الجمال بحجة الإيديولوجية فتناوئ القائلين به بنفس الثورة التي تصدت بها للمفاهيم الاستهلاكية وتقرر بحق (أن أي إيديولوجيا لا تكون ثورية ومنحازة للحرية والتقدم إلّا إذا كانت منحازة للجمال من حيث هو اللغة الوحيدة المرشحة لإدارة الحوار بين الانسان والانسان والانسان والطبيعة) وتأسيس علاقة التكامل مع جمال الآخر / جمال الموقف ، جمال العلاقة / جمال النضال وحتّى التضادّ والتناقض) ...

وبعد فإن أهمية هذا الكتاب عندي ليست في قراءاته المناوئة الذكية لجانب من جوانب حياتنا الثقافية كما يبدو من خلال الأغنية فحسب ، وإنما أهميته الكبرى أنه يقدم قلما من أقلام الطليعة الأدبية الفكرية النسائية في الجماهيرية والفهم الفكري المعاصر الذي تتسلح به في مواجهة القضايا الخطيرة في حياتنا الثقافية العربية الحديثة . فالمناوءة هنا تتخطّى حدود الواقع الذي أفرز الأغنية إلى الواقع الأوسع الذي طوق قدرات المرأة وجعلها أغنية من الأغنيات ، وتسلية من التسليات فرفض الأغنية بواقعها البالي ورفض الفهم التقليدي لها ، هو في صميمه رفض للعلاقة البالية بين الرجل والمرأة والفهم الخاطىء لدور المرأة ومحاولة جريئة لإعادة التوازن إلى هذا الفهم الجائر الظالم بما يعيد توزيع الأدوار وتصحيحها تصحيحا عادلا كفيلا ببناء ثقافة المجتمع على أقوم الأسس .

ومن هنا ، تعتبر هذه المقدمة قراءة غير مناوئة لعقل كاتبة شابة ثائرة ، على درجة عالية من الثقافة والكفاءة والوعي الثوري الرافض ، يبشر قلمها وثقافتها ووعيها بأنها ستكون قيمة أدبية بارزة في حياتنا الفكرية والأدبية

المعاصرة . ولقد استطاع قلمها أن يؤكد نفسه كأحد الأقلام النسائية الممتازة في وطننا العربي الكبير وقد لا يمثلها هذا الكتاب حق التمثيل ولا يكشف عن كل قدراتها وامكانياتها ولكنه يمثل جانبا فقط من اهتماماتها التي نرجو لها المزيد من الإبداع والعطاء ...

حكم بالاعدام على "آه ياليل" !

الأغنية السياسية في الوطن العربي ليست ظاهرة ترفيهية أو نموذجا عفويا خلقته قوانين التطور الطبيعي لحركة الفن والادب في مجتمع راكد مستقر ، كما أنها ليست صرعة من الصرعات التي ينجح السطحيون والتافهون من خلال غرابتها وجدتها في شد الانتباه اليهم ، وبالتالي فرض وجودهم بشكل أو بآخر ، كذلك فهي لا تمثل ضرورة تجارية تحتمها ظروف السوق واحتياجات تجاره ومقاوليه (الفنانين) .

فالاغنية السياسية بمضامينها الجديدة وهمومها وانغامها وايقاعاتها التي تحطم سجن (الحبيب المجهول ، والحبيبة القاسية الغدارة التي هي غصن بان وعيون فتاكة وشعر حرير يهفهف !!) وتخرج الى (الوطن والجماهير والمعاناة من اجل الحرية والتقدم) فلا تهرب من اقدام الكادحين المقروحة ، ولا يغمى عليها عند مشاهدة الظهور التي حفرت فيها السياط أسماء وعناوين الجلادين وأزمنة القمع ، ولا تخشى على اناملها الناعمة من مصافحة أيدي الفقراء المعروقة المكدودة ، ولا تسارع الى التطهر بروائح « باريس » للتخلص من آثار روائح عرق

الشغيلة ، ولا تتأفف من عرى اطفال الكادحين وافواههم الجائعة . هذه الاغنية التي لم يبهرها « الاورج » أو « الجيتار » او « الاوكورديون » ولم تصنعها الاسماء الكبيرة ولم يشق لها طريقها النجوم اللامعون في دنيا الطرب والغناء (!!) ليست في الحقيقة الا تعبيراً عن ظروف الواقع العربي الراهن واحدى معطيات حركة الوعي الجماهيري بأزمة ذلك الواقع العاجز عن مواءمة واخضاع امكانياته لاشباع حاجات الجماهير ولاستيعاب فعلها التقدمي . . وهي الحركة - حركة الوعي الجماهيري - التي اكدت بإفرازها لهذه الظاهرة الجديدة (ظاهرة الاغنية السياسية) انها قادرة - وباستمرار - على ترشيح ادوات موضوعية تصوغ من خلالها قيمها الرافضة المحرضة على الثورة والتغيير ، وتحدد بواسطتها الموقف التاريخي الصحيح من (القائم) و (الراهن) المتآمر على القوانين التاريخية بانحيازه المقصود والمخطط للقيم المهادنة والمبررة والمستلَبة دوما .

فالاغنية السياسية العربية هي إحدى اهم معطيات حركة الوعي العربي المعاصر ، ومصدر هذه الاهمية هو تلك العلاقة المباشرة والوثيقة بين (المواطن العربي) وبين (الفن وبخاصّة الأغنية) وإذا كانت (القصّة) و(الشعر) و(المسرح) قد شهدت حضوراً كاملا لتلك الحركة بحيث أصبح هناك تيار تقدمي قائم ومتميز على صعيد القصة والشعر والمسرح فان البعض قد ارجع ذلك الى طبيعة (الوعي الطليعي أو النخبوي) الذي يتوافر لدى جمهور هذه الادوات والاجناس الثقافية ، اذ إن المثقفين يشكلون وسطا خصبا لنمو حركة الوعي الرافض كما يشكلون وسطا سهل التفاعل مع التيارات المستجدة (يمينية

كانت أم يسارية) ، وهم جمهور تلك الاجناس . أما القاعدة الشعبية العريضة غير المثقفة وغير المتعلمة . كما يراها اولئك البعض الذين هم في الغالب من الراديكاليين التقليديين او الاكاديميين البرجوازيين . فانها لا تملك الاستعداد لخلق ذلك الوعي مثلما لا تملك الاستعداد للتفاعل ايجابيا مع معطياته ، وهذه القاعدة هي التي تمثل جمهور الاغنية بالذات ، وهي ايضا التي تقصد دائما بشعار « الجمهور عاوز كده » الذي يرفعه فنانو السوق في مصر كمثال لتبرير ظاهرة الانتاج الفني التافه السطحي المبتذل . ولكن هذه القاعدة الشعبية هي ذاتها التي تفاعلت مع نماذج تلك الاغنية ـ والاسماء هنا كثيرة بل اكثر من ان تحصى ـ وبلغ تفاعلها حد إجبار احد الانظمة السياسية التقليدية على توسيم احدى الفرق الغنائية التقدمية[1] (وهي عربية) بارفع اوسمته رغم معاداته وتناقضه الجوهري الكامل مع ما تطرحه تلك الفرقة من قيم تقدمية في اغانيها ، وفي محاولة من ذلك النظام لطمس الاحراج البالغ الذي تعرض له بسبب التفاعل غير المحدود بين تلك الفرقة وبين جماهير الاقليم المقام عليه وهو التفاعل الذي تجاوز حدود النشوة الفنية الى اعلان موقف ضمني للجماهير وتحديد للاختيارات التي تنحاز اليها من خلال ما تطرحه اغنيات تلك الفرقة .

ويأتي هذا الحكم الواعي للجماهير المنحاز لرفضها ومعاناتها وجراحاتها وفقرها وحلمها بحريتها في هذه المرحلة التي تتعدد فيها البدائل السهلة التي تدغدغ العواطف وتجنب الانسان مشقة الموقف المتعارض مع المألوف والسائد واحكام الادانة الاجتماعية القاسية الصادرة بحق كل معارض او معترض (فمن احمد عدوية وكتكوت الامير الى

(1) المقصود فرقة (الميادين) اللبنانية.

الفونشا الى طروب الى . . الخ) ، وبالتالي فان هذا الحكم الجماهيري لا يمكن اعتباره (موقفا او حكما فنيا) على تلك البدائل التي لم تأت من فراغ وليست معزولة عن الرؤية او الخط العام الذي يحكم حركة الواقع ويثبتها لصالح ومصالح اجتماعية محددة معروفة ليست هي الجماهير وليست معبرة عنها او منتمية اليها بأي شكل من الاشكال وانما هو في الحقيقة (موقف وحكم تاريخي عام) على المرحلة بكل تفاصيلها وابعادها . . بظروفها ومعطياتها . . بادواتها السياسية وعلاقات انتاجها ورؤاها الثقافية وقيمها الاجتماعية ومعاييرها وضوابطها الاخلاقية . كما ان هذا الحكم الذي لم يكتف بموقف الرفض السلبي وانما تعداه الى الايجابية الكاملة بترشيحه لبدائله الخاصة ، قد عبر - وبشكل واع - عن وضوح وتكامل رؤيته ازاء الواقع وتسلح قواه الشعبية بالفهم الكامل الذي يحصن مواقفها ضد التناقض والخلط والتداخل الذي تحرص القوى المعادية للجماهير على إلصاقه بأي موقف أو حركة صادرة عن الجماهير وموجهة ضد الاوضاع والقوى التي تستمد وجودها من قهرها وسرقتها لحقوق الجماهير وأدوارها .

وهذه الظاهرة ، ظاهرة الاغنية السياسية ليست ظاهرة محدودة قاصرة على إقليم او أقاليم بعينها ، وانما هي ظاهرة قومية ليس فقط بامتدادها الجغرافي ، وانما بافق رؤيتها القومية التي تعلن انها تنتمي للفقراء العرب المقهورين بسياط اليمين الرجعي المحلي والعالمي . . فمن (مارسيل خليفة) لبناني الجنوب الى (الشيخ امام) و (عزة بلبع) و (عادل فخري) المصريين الى (فرقة السنابل) الفلسطينية الى (الهادي) التونسي المقيم بفرنسا الى ناس (الغوان) المغاربة .

وفي داخل الاطار الواحد للاغنية السياسية العربية ذات الهموم الواحدة (والتكنيك) الفني الواحد الذي يكرس بساطة الكلمة وبساطة اللحن وبساطة الاداة الموسيقية المستخدمة والتي لا تتجاوز في اغلب الاحيان (العود) و (الرق) و (الطبل) والذي استطاع ومن خلال جملة شعرية وموسيقية جميلة وبسيطة خالية من التركيبات اللفظية والموسيقية المعقدة - ان ينسف كل النظريات الارستقراطية التي تعرف الشعر بأنه «الكلام الجميل الموزون المقفّى» وان الموسيقي فقط هي «الأداء الاوركستري » او « الجمل السيمفونية » !! واضعا بذلك اسسا ومفاهيم جديدة للفن الغنائي عموما ولمفهوم (الجمال) في الموسيقى والكلمة بشكل خاص . (فالاغنية الجميلة او الجيدة) ليست هي تلك التي تطرب وتذهب الوعي وتغيب الحضور الانساني من خلال (لياليها وآهاتها) و (انغامها الموسيقية الراقصة) ولكنها تلك التي تصوغ آلام واحلام الجماهير وتصور معاناتها ونضالها وثورتها من اجل اسقاط القائم او من اجل بناء المستقبل ، وهي التي تتناغم وتتوافق في كلمتها وموسيقاها مع لغة الجماهير التي تقود بها نضالاتها اليومية . . فكما ان الجماهير تستخدم اظافرها واسنانها والعصى والحجارة في صراعها مع عدوها - رغم عدم تكافؤ هذه الاسلحة مع اسلحة العدو الا انها المتاحة التي يراها البعض بدائية ومرتبكة ، فان الاغنية - وكما تجسدها تلك الظاهرة العربية الجديدة - لا تتعالى على ادوات الجماهير ، ولا تسخر من فقرها وبساطتها . . فلا تهرب من لغة المنتج والفلاح الى حذلقات وتخريجات المثقفين ، ولا تهرب من فؤوسهم وتروسهم واظافرهم وحجارتهم الى اقلام المثقفين وفرشاتهم وآلاتهم الموسيقية الرفيعة

المستوى والذوق !! وانما تلتقط شعاراتهم وتعبيراتهم واصوات حجارتهم وعصيهم وهي تواجه القمع والاستغلال وتؤرخ بها عبر (الاغنية) لمواقفهم وحركتهم ونضالهم ليس من باب الايمان او الاحترام او الاعجاب بما تفعله الجماهير ، وانما من باب الانتماء الكامل الى فقرها ومعاناتها وحريتها المقموعة .

في داخل هذا الاطار الواحد تبقى هنالك خاصية متميزة لـ « ناس الغوان » . . . فما هي ؟!

وما موقعها الفكري والتاريخي من الظاهرة ككل ؟!

دستور يا سيادي !

ان « ناس الغوان » ـ وهم نموذج الاغنية السياسية الجديدة في المغرب ـ يشكلون طابعا خاصا في اطار الظاهرة العربية العامة ـ ظاهرة الاغنية السياسية ، ومرجع هذه الخصوصية ان هذه الفرقة لا تتناول عبر اغانيها ـ الظاهرة السياسية ـ في الوطن العربي من خلال علاقة الجماهير بالحاكم وهي علاقة اصبحت تمثل ساحة مفتوحة وغير محظورة بل ومفضوحة بالكامل نتيجة الاهتمام المتزايد بمعالجتها الى درجة أدت الى اغفال كثير من الحقائق الخطيرة والهامة على صعيد المعاناة المريرة التي تخوضها الجماهير بحكم واقع القهر والظلم ، وانما تتجه الى تجريد تلك العلاقة ـ اي العلاقة السياسية بين الجماهير والحاكم أو بين الجماهير والسلطة ـ من أخطر واقوى اسلحتها واسانيدها وهو (الدين) ـ أي علاقة الجماهير بالله ـ . واقدام (ناس الغوان) على معالجة هذه العلاقة لا يعد جرأة ثورية تبلغ في بعض الاحيان حد المغامرة بسبب الموقف العاطفي غير الواعي الذي تميل الجماهير ـ أحيانا ـ الى الانحياز اليه عندما يطرق ـ موضوع الدين ـ . ذلك أن ايمانها الفطري يخلق لديها نوعا من الحساسية المفرطة التي تجعلها عاجزة عن مواجهة هذه

المسألة بوعي وموضوعية لاسيما وان ذلك الايمان يقوم على فطرة العاطفة اكثر من قيامه على الحجة العقلية ـ وهذه ليست ادانة للجماهير لان الايمان هو فعالية ثورية تكتشف بها الجماهير واقعها المتأزم وتثور عليه وتصنع به بديلها التاريخي ـ . وإنما بسبب القاعدة اليمينية التي نجحت القوى الرجعية المعادية في تكريسها والقائلة بأن بحث ـ المسألة الدينية ـ والدعوة الى إعادة النظر في الفهم السلفي للدين وفتح باب الاجتهاد ليس سوى محاولة لهدم الدين ومحاربته تقوم بها وتحرض عليها التيارات الملحدة أو المشككة أو العميلة لصالح قوى أجنبية (!) ، ونجحت بذلك في استعمال ـ الدين ـ كأداة من أدوات تجذير وتبرير الواقع المريض وتصوير فشله عن تحقيق الاشباع الحقيقي الكامل للحاجات الانسانية والاستجابة لتطورها وحركتها الدينامية المتصاعدة دوما ، بأنه قدر محتوم ـ لحكمة لا يعلمها إلا الله ـ وان الشر هو شر ميتافيزيقي مصدره الطبيعة وانه لا دخل للقوى الاجتماعية البشرية في ظروف المرض والجوع والجهل والفقر التي تعانيها الجماهير الشعبية وحولت الايمان الديني من فعالية ثورية الى حالة من حالات الاستسلام والرضوخ خاصة وانها قدمت ـ الصوفية الرهبانية ـ المعتمدة على الانسحاب الكلي من الحياة الاجتماعية والتفرغ لما تدعي هذه التيارات انه ـ العبادة والتقوى ـ على أنها نموذج الثورة الدينية المطلوبة على الواقع وحاولت أن تستخدم ـ التاريخ أيضا لتأكيد ذلك بالادعاء بأن ـ التصوف ـ قد ظهر لأول مرة في المجتمع العربي الاسلامي كردة فعل على الحياة المترفة الناعمة مغفلة ـ بقصد ووعي ـ الحقيقة الكبرى في التاريخ العربي الإسلامي وهي أن (محمّد رسول الله) هو النموذج الأعظم للثورة ضد القيم والقواعد الظالمة .

واعتماد (السلطة السياسية) في الوطن العربي على - الدين - كمقوم ومرتكز اساسي تستمد منه شرعيتها ليس التاريخية فحسب وانما الكهنوتية ايضا يجعل أية مناقشة لهذا الموضوع خارج دائرة المقومات والمرتكزات هو نوع من اللغو والجهل الفكري والتاريخي ، ذلك ان قوة - السلطة السياسية - وعمق تأثيرها في الواقع العربي لا يمثلان معطى ذاتيا وانما يعودان الى المرتكزات القوية التي تستند عليها وفي مقدمتها - الدين - ومن ثم فان تجريد هذه السلطة من قوتها لا يتحقق الا بتجريدها من تلك المرتكزات من خلال الفضح والتعرية . ولا شك في ان نجاح - السلطة السياسية - وتياراتها اليمينية في توظيفها- للدين - قد تحقق عن طريق استفادتها من - الارث التاريخي - الذي ظل يزاوج باستمرار بين - السلطة - و - الدين - محاولا استغلال الاستثناء الخاص الذي تطلبته ظروف المراحل الاولى للدعوة عندما اضطر الرسول الى لعب دور - القائد السياسي - بجانب دوره الاساسي - كثائر - مسؤول عن ابلاغ الرسالة الدينية ، وتكريسه كقاعدة منهجية رئيسية للنظام السياسي والاجتماعي في المجتمع العربي الاسلامي حتى ان - الدويلات والكيانات القزمية - التي ظهرت في مرحلة الانحطاط السياسي والحضاري العربي أسست - سلطتها - على انها (سلطة الدين) فالحاكم هو امير المؤمنين والدولة هي دولة - كل المسلمين - والسلطة هي سلطة (بيت الله -) . ولا شك ايضا ان هذا - الارث التاريخي - قد رافقه تراكم ثقافي اعطى للثقافة - طابعا ميثولوجيا - اذ انتزعت القيم والمفاهيم والمعتقدات والقواعد السلوكية من فعالياتها الانسانية التي لا تغلقها في وجه قوانين الحركة ولا تبتز رضا

الجماهير عن طريق الادعـاء والتغليف واللجـوء الى الاسقـاط والتبنـي والإحالـة ، وأُعـطيت ـ اي تلك الاطـارات التصـورية ـ حالــة من القداسة تصعد بها من دور (الوعي الاجتماعي) الى (دور الارهـاب والتعجيز الاسطوري) تمهيدا لبلوغها مرحلة دور (الإلزام الديني) . بمعنى ان سرقة المضمـون والاداء التقدمـي للـدين تتحقـق عن طريق تحجيمه واختصار كل فعالياته باعادة طرحه على أنه (ظاهرة اسطورية) تتدخل فيها جوانب الحقيقة والخيال ، وان هذه الغـاية يتـم انجازهـا بواسطة (تكريس الظاهرة الأسطورية) على أنهـا (المحـرك الأول) للحياة وانها مصدر ومنشأ كل الفعليات والبنى . . ـ فالأسطورة ـ هي مصدر ـ القيم الأخلاقية ـ وهي مصدر ـ الحدث التاريخي ـ وهـي ـ ايضا ـ مصدر الآراء والأفكار والابتكارات والاجتهادات والاكتشافات (. ! .) وبتضخيم حجم (الأسطورة) وحجم تأثيراتهـا الشـخصية والتـاريخية وتنسيب (الثابـت المطلــق) اليهــا ذلك ان . . (الأسطورة) . . هي حدث لا زمني . . . . لا مكاني ! في مقابـل تضاؤل حجم (الدين) ودوره خاصة في ظل عمليات المصادرة الفكرية والتاريخية التي تتعرض لها مقوماته وحيث تُنسَّـب هذه المقومـات الى ـ الأسطورة ـ لا سيما وإنها قد أصبحت أكثر ارتباطـا وقربـا من الواقـع باعتبارها تمس التفاصيل اليومية لحياة الناس (قيمهم ، معتقداتهم ، سلوكهم . . الخ) يتـزايد اهتمام النـاس (بالأسطـورة) فيما يضـعف اهتمامهم بالدين ، اذ لا يعد يمثل مصدرا معرفيا أو مرجعيا جديرا بكل الاهتمام طالما ان (الأسطورة) لا (الـدين) هي التـي ترسـم معالـم يومهم وأمسهم وغدهم . وفي ظل هذا الانقطاع في الصلة المباشرة بين (الجماهير) و(الـدين) يحقـق اليمـين دوره التخريبـي كامـلا بدءاً

بتخريب (الرسالة الدينية) وانتهاء بتخريب (الواقع السياسي والاجتماعي) مطمئنا الى فعالية كل الضمانات التي وظفها للحيلولة دون التنبه الى (دوره التخريبي) ومواجهته من ثم .. (فالعقلية الأسطورية) لن تهتم بقراءة نضال (محمد الراعي الكادح) أكثر من اهتمامها بقراءة سيرة (أبو زيد الهلالي) و(الزير سالم) ، ولن تهتم بالاستماع لقصة نضال (أبو ذر الغفاري) أكثر من اهتمامها بالاستماع لقصة (عنتر وعبلة) !

وتأتي (ناس الغوان) فلا تقع في المصيدة اليمينية (!) .

ان خاصية (ناس الغوان) علاوة على كونها قد اقتحمت الواقع العربي من قائمةممنوعاته الدينية - في أنها قد استطاعت - وبوعي نموذجي - أن تُفشِل المخطط اليميني القائم على جرالقوى المتناقضة معه الى اساليب - المواجهة المرحلية - ليتمكن من - كسب الوقت - وبالتالي ليتمكن من اعادة بناء مخططه وتنظيم صفوفه بحيث يظل - الرابح - دوما ! من خلال (فرض المعارك المتلاحقة) و (التغيير المفاجىء لساحات المعارك) . فـ (ناس الغوان) لم تتوقف عند (الظاهرة الاسطورية) ولم تعتبر (تثوير الثقافة) بتخليصها من (اسطوريتها الراهنة) هي المقدمة الاولى والضرورية لمعالجة الازمة العربية وانها بالانتهاء من هذه (المهمة المرحلية) تستطيع ان تعبرالى المهمة التالية (مهمة اعادة اكتشاف الجوهر التقدمي للدين) ولكن الذي فعلته (ناس الغوان) هو أنها اتجهت مباشرة الى (الدين) واعلنت من داخله معركة المواجهة التي بدأتها (بالفضح والتعرية) فانتزعت بذلك من اليمين سلاحين ..

● سلاح (المبادأة) الـذي يعتمـد عليه دائما في اطالـة نفسـه وفي مفاجأة القوى الثورية المناضلة من اجل تحطيمه وفي ترجيح - موازين الصراع - لصالحه ،

و . .

● سلاح الدين الذي اعتمد عليه في بناء سلطته وتأمـين مصالحـه الـطبقية وتغـريب الجماهـير عن أهـم فعالياتهـا الثـورية وهـو (الايمان ،) .

● ● ●

فكيف فعلتها (ناس الغوان) ؟!

مولانا صرختو قريبة !

« غير خذوني لله
روحي نهيب لفداكم غير خوذوني
لعدو وين فيه لله غير خذوني
وما صابر أنا على وأنا ما صابر
صفايح في يدين الحداد وانا ما صابر
قلبي جا في يدين حداد
والحداد ما يحن ما يشفق عا الحديد
ينزل ضربة على ضربة
واذا برد زاد النار عليه
وها ألزين الزين
يا الدم المغدور

تراب الأرض محال ينساك

وحوش الغابة مترهبات منك

سيد الصحارى جافل منك

دم المغدور ما نسلم فيه

حق المظلوم انا ما نجوزو

ويا طاعنيني من خلفي

نموتوا حداه غير خوذوني »

« إن ناس الغوان » - وكما سبقت الاشارة لا تكتفي بتعرية الواقع السياسي وانتزاع الأسلحة من قواه المعادية للجماهير ، ولكنها تساهم - وفي اطار الممكن المتاح - في عملية اعادة اكتشاف امكانيات الجماهير الهائلة التي نجحت تلك القوى المعادية في سلبها او تعطيلها . وهي بهذا تعطي (للأغنية السياسية) مفهوما ودورا جديدين ، فهي ليست - أي الأغنية - أداة من أدوات النضال السلبي التي تكتفي بالرفض للقائم وتعجز عن الاجابة على اسئلة التغيير حول (البديل) و (المستقبل) ، وهي - أيضا - ليست اداة طليعية يوظفها تيار فكري او سياسي معين لخدمة مواقفه والدعاية لها واصطناع البطولات في أوساط المثقفين والمتعلمين ومقاولي النضال و (الثورة) - ولكنها مؤسسة جماهيرية تستمد مضامينها واشكالها من المعاناة اليومية القاسية للجماهير ومن عفوية وبساطة تجربتها - أي تجربة الجماهير - في مواجهة الاصطدامات اليومية مع علاقات وقيم القهر السياسي والاستغلال الاقتصادي والجهل الفكري . فأغنية (ناس الغوان) - والنموذج الوارد في المقدمة هو احد الأمثلة عليها - هي اغنية لا تمارس الهروب الى

(القواميس) بدعوى تعميق (لغة الشعب) في مواجهة السلطة ، ولا تضطر الى الوقوع في محظور (المهادنة الثقافية) من خلال تبني ثقافة (الشارع المعلن) وهو شارع رسمي يمثل مؤسسة من مؤسسات القائم الذي تعلن عليه الجماهير ثورتها . . اعتمادا على أن الالتفاف حول (الرؤية) التي تطرحها و (الموقف) الذي تتخذه لا يمكن ان يتحقق من خلال الاستعداء الكامل لكل الموروث الثقافي ، واغفالا - أو تغافلا - لحقيقة ان هذا الموروث هو جزء من الموروث العام بل وجزء خطير فيه على صعيد الفعاليات وان هذا الفصل التعسفي هو فصل نظري لا أثر ولا وجود له في الواقع العملي بل انه يستحيل استحالة مطلقة بحكم القوانين التي يخضع لها الواقع في حركته الداخلية (البناء) والخارجية (التطور) .

إن وحشية وبشاعة القهر الذي يتعرض له (المواطن) كما تصوره ناس الغوان في اغنيتها الواردة هنا « غير خوذوني » ، والأساليب والوسائل القمعية القذرة التي تستخدمها القوى الاجتماعية المتسلطة سياسيا واقتصاديا ، وهروب هذه القوى وعجزها عن المواجهة المباشرة المعلنة للجماهير الى عمليات الخداع) و(الغدر) ، وعناد الجماهير واصرارها على تحدي تلك القوى من خلال مواجهة مباشرة قد لا تتكافأ فيها قوتها وامكانياتها المادية مع امكانيات تلك القوى التي تملك (المؤسسة القمعية) بقرارها السياسي وعلاقاتها وادواتها الانتاجية وهراوات بوليسها ودبابات جيشها وثقافتها الطبقية . . ووعي هذه الجماهير بأن (الدين) هو سلاح تقدمي وان (الايمان) هو فعالية ثورية تخدم الوعي وتدفع به من مرحلة « الفضح والتشهير » بعيوب

واخطاء ومغالطات النظام القائم الى مرحلة « الفعل الكامل » الذي لا يقر (الصيغة الانقلابية) كمضمون وشكل لقضية التغيير التي تقف في هذه الحالة عند هوامش القائم وحواشيه وظواهره الفوقية ، ويعتبر - أي الفعل - إن (الصيغة الثورية) هي المؤهلة لانجاز مهام التعيير التي تتحدد في « النسف والابداع والتجذير » وتؤمن بأن الواقع لا يتخلق ولا يتنامى عبر حركة لا انسانية يتحول فيها (القانون) الى قوة غيبية وتستبدل فيها فعالياته الانسانية بفعاليات طبيعية تحاصر (الانسان) بالمزيد من الظواهر القهرية وتشتت جهده عبر جوانب ومواقع متعددة يحاول استهدافها بالتغيير بينما يتركز جهد القوى المعادية له والمتسلطة على تاريخه وحياته اليومية في ابداع الوسائل التي تكرس قهرها له وتتفرغ لتوسيع تسلطها واستغلالها واستنزافها لموارد (الوطن) المادية والبشرية .

هذا الصدق والواقعية في اغنية (غير خوذوني) ليس له من سبب غير ان (ناس الغوان) قد اعتمدت في الصياغة الفنية للأغنية - وهي في الحقيقة صياغة لتجربة المعاناة الجماهيرية ذاتها - على ادوات الجماهير ذاتها بداية من اللغة المستخدمة الى اللحن الى الاداة الموسيقية المصاحبة . فكلمات الأغنية ليست الا الكلمات التي تشهرها الجماهير في وجه السلطة وقواها الاجتماعية وتعلن بواسطتها موقفها الرافض الخارج على قوانينها وقواعدها وآدابها الظالمة . . بكل عفويتها وبساطتها وآلامها ، واللحن هو نموذج من نماذج الموسيقى التي صاغ بها الحس الجمالي لدى الجماهير علاقته الانفعالية بالأشياء من حوله (سواء في الاذكار والتواشيح أو . . . الخ) ، والأدوات هي تلك الادوات التي

كون معها ذلك الحس علاقة خاصة من خلال الـدور الـذي لعبتـه في مسيرة نضاله الطويلة . و« غير خوذوني » لم تقم باستعارة صور الخيال الفني لشعراء وكتاب يعيشون على هامش تجربـة الجماهـير ويرتزقـون منها ، كما انها لم تستعر لغـة المثقفـين الـطليعيين وتجـارب الشعـوب الأخرى بلغتها وموسيقاها وأدواتها ، ولـم تحول تجربة المعاناة الجماهيرية القاسية الى (سلعة) تباع وتشترى في السوق اسوة بالبطاطا والفجـل والملابس الداخلية ، ولهذا فان مرارة الكلمات ونزيفها الحاد وجراحاتها التي لا تكاد تسكن ليست سوى صور المعاناة الحقيقية التي تتعرض لها الجماهـير في يومهـا المغـدور المسلـوب المطحـون بكل اسلحـة مجتمـع الظلـم . . معانـاة السجـين في أقبية و (زنـازين) السلطـــة القمعية الفاشية ، معانـاة الـكادح في الأرض والمصنـع والمعمـل ومـع مكانس التنـظيف وفرشـاة الطـلاء ، معانـاة المرأة الحـافية القدمـين المتشققـة الأصابع ، معاناة المواطن الذي لا يستطيع ان يمارس عفويته وبراءتـه خوفا من الاتهام والتصنيف والاعتقال وأمزجة موظفي الأجهزة واحوال علاقتهم بنسائهم ! !

وهذا نموذج آخر لـ « ناس الغوان » في اطار استيعابهم الشامـل لقضية الواقع العربي ، وان (الأزمة) ليست ازمة محلية وان (قضية فلسطين) هي قضية (ازمة الحرية العربية) وان (الدين) هو سلاح تقدمي في يد الجماهير يحميها من الزيف والتشـوه وابتـذال قضيتهـا او المساومة عليها وان « الكينونة » هي « فعل ثوري » وليســت « قـدرا قهريا » يكرس القائم ويدعو للرضوخ له . .

● « زين مديحك ما كيفو رجا يا رسول الله

زين مديحك يا بو فاطمة

خير لي من مال الدنيا يا رسول الله

خيرلي من زين الدنيا

خيرلي من زين الدنيا

ورجاي غير فيك يا ربي من بين البينين

* * *

مولانا صرختو قريبة

يعلم مالاد بين حرف الكاف والنون

ويرد الأشياء جديدة

سيدي ما أدرق عليه المخزون

والله لو بغا يرد خلاقو لاحجار صامتة تتكلم

زين مديحك ما كيفو رجا يا حبيبه رسول الله

* * *

ليلي واه ياليلي

وشرطة الليلي

آه خي يا خيي

وشرطة الليلي

نعيد الاخبار البارح

راه قلبي مجروح

البارح كنت سارح

وراه اليوم راك مسروح

شنو دار بيافا وحيفا وعكا
والجنود اللي بيافا وحيفا وعكا
يا تغلبوا وما عفوا
يا تقتلوا وما خافوا
يا تعذبوا ولو كلفوا

واه يا ديني يا ديني

صابر قعدت خيي
ما يزيدك غير مذلة واذا سكت خيي
عا الظالم زادت عله
واذا كنت حر خيي زول هاذي العلة
ودَيني يا دَيْـني »

* * *

إن الدين (مخزون ثوري) وهذه هي قيمة ناس الغوان .

ماذا يقولـ "أصحاب الكلمة" في تونس ! ؟

- 1 -

للشارع الجماهيري بديله الآخر ..
وهذا نموذج آخر للبديل ..

— 2 —

ستة أولاد ، وعود ، ومجموعة من الدفوف ، ومشموم ياسمين خلف الاذن ، وشريط مكتوب على غلافه الخارجي العناوين التالية . .

* المسبط
* لبنان
* هذا الدولار
* فلسطين
* الناس
* كان كان

إذن

هؤلاء هم (أصحاب الكلمة) أولاد من تونس احالوا الموسيقى الى موقف واضح يحدد انتماءهم للناس والأمة وقضيتها ويقول بلغة الناس العادية اليومية الواضحة عن معاناتهم وجراحهم ، وبوصلة تقيس المسافة التي تخلقها (الطبقة) بين مواطن وآخر . . وترصد حركة الممنوعات التي تشهر في عيون الناس المتعبة وكفوفهم المتشققة وبطونهم الخاوية . . وتختصر التضاريس الجغرافية التي يتحجج بها الموقف الرجعي . .

(أصحاب الكلمة) تجربة غنائية اخرى تشكل ملمحا آخر في التجربةالكبيرة للأغنية غير الرسمية في وطن (التابوات الرسمية).كل الذي نعرفه عنها . . أو كل الذي سمحت به إمكانيات التحايل على تلك التابوات لكي نعرفه عنها . . هو ما قاله الشريط ذاته . هو معلوماته السريعةالمقتضبة التي لا تسمح لنا بأن نسأل (من هم) (كيف بدأوا) و(من أين) ولعل هذا الشح ينقذنا من مواجهة الأسئلة التفصيلية الاعتيادية الصغيرة ويضعنا في مواجهة السؤال الأكبر الذي يحتويها جميعا ولا يلغيها . . « **ماذا اضافوا** » ؟!

الشريط وهو الوثيقة الوحيدة التي نملكها منهم يقول اشياء كثيرة عن جذورهم الاجتماعية وعن هويتهم القومية وعن تفاصيل أخرى متعلقة بالتجربة ذاتها . . . بأغنيتهم .

من حيث هي نص ومن حيث هي موسيقا . .

من حيث النص :

اللجوء الى الكلمة السهلة اليومية .. لغة الباعة في السوق والعمال في الميناء والفلاحين في الحقول والأصدقاء الشعبيين في مقهى او مطعم شعبي .. واذا كان (الشيخ إمام) - ومن خلال اشعار نجم - قد سبق له أن خاض تجربة اغنية الناس اليوميين ، إلا أن الفارق بين التجربتين - ويمكن ان تضاف لهما تجربة مارسيل خليفة في (عا الأرض يا حكم) - يظل هو الفارق بين الأصالة والحداثة .. بين الاتساع الأفقي والرأسي للتجربة وبين كمون كل احتمالاتها في نقطة بدء ما . فالتكثيف الشعري والموضوعي للكلمة اليومية في اغنية (إمام) يقابله تسطيح وعري في كلمة (أصحاب الكلمة) .. !

هل تبدو هذه المقارنة متعسفة وغير منصفة لتجربة وليدة ..؟!

ربما .. !

ومن حيث الموسيقى :

(أصحاب الكلمة) امتداد موسيقى لـ (جيل جلاله) و(ناس الغوان) ويمكن رد ذلك إلى وحدة التراث الموسيقي في شمال افريقيا وهو التراث الذي يعتمد اعتمادا جوهريا على (التواشيح والاذكار الدينية) ولا يمكن تمييز شخصية موسيقية مستقلة وقائمة بذاتها لأغنية (أصحاب الكلمة) ولا يبدو هنالك استعمال ما للتراث الشعبي والموسيقي القريب تاريخيا ، كما لا يبدو هنالك أي حس موسيقي غربي فيها فالأدوات المستعملة - العود والدفوف - والايقاع كله من صميم تجربة الموسيقى الدينية - موسيقى التواشيح والاذكار .

ورغم أن هذه القراءة هي قراءة انطباعية سريعة لا تصلح مقياسا للحكم على تجربتهم بالكامل ، إلا أنها وفي حدود الممكن الذي تطرحه امكانات الشريط الوحيد المتوفر عنهم . . تسمح بأن تتداعى الأسئلة على نحوما . .

لماذا تتوقف استفادتهم من التراث على (تراث التواشيح والاذكار) . .؟!

ـ الى أي حد استفادت اغنيتهم من تجربة الأغنية السياسية في الوطن العربي . .؟!

ما هي نماذج اغنيتهم . .؟!

إحذروا أغنية المنشور السياسي !

— 1 —

- ليست هناك اغنية لا تقول شيئاً . . !

ليست هناك اغنية (لوجك) مطلق . بمعنى أنه ليست هناك اغنية مثالية بالمفهوم المنطقي - مفهوم الكمال والنقص -

وليست هناك اغنية محايدة انطلاقا من أنه ليس هنالك واقع محايد . واذا ما كانت الاغنية معادلا فنيا لذلك الواقع ، فلا بد لها من أن تتورط فيه على نحو ما . . قد تختزله تجزئه وربما تهدمه وتعيد صياغته وفق نسق الحلم الذي تهجس به .

● فالاغنية الاستهلاكية ليست اغنية محايدة .

انها اغنية منحازة وانحيازها هو صدى علاقة التبعية التي تقوم بينها وبين الواقع ، بحيث يمكن اعتبارها خطاً بيانيا يرسم حركة ذلك الواقع وذبذباته الصوتية . ولأنها اغنية تابع فهي اغنية ساكنة راكدة ويمكن بلغة أوضح أن نقول أنها (أغنية مخصية) و (وسط نموذجي

للاستاتيك) . ومن هنا فإن ازمة الاغنية الاستهلاكية ليست فقط في كونها اغنية منحازة للواقع ومتخاصمة مع المستقبل العام ، وانما في كونها اغنية منفية خارج حدود الابداع وبالتالي فهي في حالة خصام مع مستقبلها الخاص لأنها لا تملك قوانينها ولا تختار فعلها .

وهذه ليست ازمة الاغنية وحدها ، انها أزمة ثقافة الاستهلاك بآدابها وفنونها . ثقافة القمع التي عانت محاكم التفتيش والتشريعات المدرسية في ظل الدولة الاقطاعية ، ثم مسطرة الرقيب ومقصه ونظاراته ونظرياته كمؤسسة حيوية من مؤسسات الدولة البرجوازية المعاصرة . الثقافة التي كان لابد من أن يكون (بيكيت) و (فان جوخ) رمزين من رموز ازمتها وشاهدين على تمزقها !!

● والاغنية الرافضة هي ايضاً ليست محايدة .

وهي ايضاً اغنية متورطة في الواقع بقدر انهماكها في توزيع اصابع الديناميت على سراديبه ومخابئه التحتية . . اي بقدر الانهماك في مشروع تدميره ونسفه . حيث لا تستطيع ان تعبر الى المستقبل مباشرة الذي هو علاقتها الوحيدة الرابحة الا عبر الشظايا والاشلاء واكوام الاسمنت والحديد المتداعي المنهار . . !

لا تستطيع أن تمر الى (الفعل) الا من فوق جثة (اللافعل) ، ولا تستطيع أن تشرع نوافذها على المستقبل الا بعد أن تستعيد الاكسجين من الماضي والراهن . .

واذا كنا ندعي أن الأغنية دليل ما الى اعادة قراءة اللغة بمنهجية تترادف فيها ادوات الرفع مع امتيازات السلطة والطبقة . . وادوات الجر

مع ادوات الاستغلال والفاعل والمفعول مع جدل القاهر والمقهور ، واذا كانت الاغنية الاستهلاكية هي اغنية جمع ضمير الغائب والاغنية الرافضة هي اغنية جمع ضمير المتكلم .

اذا كانت تلك اغنيتهم وهذه اغنيتنا . .

فلنقس حجم هذه الـ (نحن) في اغنية (أصحاب الكلمة) . . !

— 2 —

في مقدمة الشريط نستطيع أن نسير مشياً على الاقدام من حي المنزه الى الازقة المتفرعة عن سوق القصبة ، وأن ننتقل من وسط الوجوه الخشينة في حانة الخيمة بالهيلتون الى كرسي خشبي قديم وطاسة شاهي بالنعناع في أحد مقاهي باب سويقة ، وأن نقرأ اعلانا عن استربتيز راقص في فندق افريكا ثم نكتشف على لسان بائع ما في نهج الحرية أن حتى الهادي المقنى يغني اغاني ثورية !!

ونستطيع أن نقرأ هذه الاسئلة المتواصلة التي لا تكف عن تسمية التناقضات بأسمائها ورسم خارطة المجتمع الطبقي البدائي . فنحن أمام مجتمع يتضاد فيه الجوع والشبع ــ البرد والدفء . . المعدمة والذهب . . الغول والانسان . . !

وباغنية تسجيلية لا ترفع شعارات كبيرة ولا تلتف حول اللغة والتفاصيل الصغيرة فتغربها عن بساطتها الاولى المستمدة من بساطة الذين يعانونها ويفتلون حبالها ويلصقون حروفها جنباً الى جنب بلعابهم

الجاف ودمهم الحار وعرقهم الحامض . استهل (أصحاب الكلمة) هذا الشريط الذي نقرأه معاً .

ولنسأل . . هل هذا الاستهلاك عرضي ؟! وهل هو محض صدفة مجردة أم اختيار واضح ومقصود ؟!

القراءة المتواصلة في اغاني الشريط تقول أنه اختيار واضح ومقصود ، فهذا الموقف من المسألة الاجتماعية في اطارها المحلي جاء الموقف من (الامة) ليعززه ولينقله من حدوده الجغرافية الضيقة الى حدود الصراع الواسع في الوطن الاكبر . . الصراع مع الخيانة الوطنية التي تشكل الخيانة الاجتماعية ـ كما عبرت عنها الاغنية الاولى . المدخل الاساسي لفهمها وتفسيرها .

الصراع مع الطبقة الطفيلية ـ بقواها الاقتصادية الهامشية وشرائحها الاجتماعية المتعددة ـ في الساحة المحلية هو ذاته الصراع مع الطبقة البترولية في الساحة القومية الواسعة ، غير أن الفارق أن الطبقة الاخيرة متهمة بالخيانة الوطنية التي تتجاوز حدود العمالة التقليدية في العلاقة المعتادة بين الطبقة الاستعمارية الام وبين ابنتها المحلية ـ كما يحدث في الساحة المحلية ـ الى التنازل العلني الكامل ودعوة المستعمر الى استعادة مواقعه القديمة وسلطاته . . بمعنى أنها تتنازل له حتى عن حق السلطة الذي منحها اياه كما يحدث في تجربتي لبنان ومصر حيث تصر تلك الطبقة على الا تكون الاداة الوحيدة الاولى المنفذة وانما الاداة الرابعة أو الخامسة بعد (القاعدة) و (السفير) و (المستشار أو الخبير الاقتصادي) . . الخ !

— 3 —

هذا ما تقوله الاغنية الافتتاحية أو البيان رقم واحد :

« المسبط مادرا بالحافي
والحافي مسكين بادر عظاه
واللي يلبس في الحرير الهافي
يعرفش العريان اش كساه
واللي راقد في السفاسر دافي
يعرفش البردان اش غطاه
واللي يكنز في الذهب الصافي
يعرفش المزلوط وين يراه
واللي ياكل في السميد الكافي
يعرفش الجيعان اش عشاه »

وهناك أشياء أخرى كثيرة تقولها الاغنية الثانية عن لبنان :

« ذبلت غصون الخيانة
والنجوم ازهت
واعلنا يوم القيامة
ورفعنا الرايات
الانعزالي مات
بيروت احلى الصبايا واجمل الوردات
ماتت بالعرش السبايا والجنرالات

الدولار ـ كان عندو معاها حكاية في وطن الآهات
ومهما يطول الويل ويقوى الطغيان
الـدم يصير حليب يرضعو الاطفال
والعروبة فيك نبتت يا لبنان »

— 4 —

عن (لبنان) لا يكتفي أصحاب الكلمة بتسجيل الذي يحدث ولكنهم يقفزون الى الامام فيقولون عن الحل ويتنبأون بسقوط الانعزالية ويطرحون (العنف الثوري) وبصيغته الدموية حتمية تاريخية لحل الازمة وحسم الصراع لكنهم يؤجلونه الى جيل آخر ، ويعيدون قراءة ما يحدث في لبنان على أنه انتصار لعروبتها وليس هزيمة لها ، ويدينون التحالف البترولي الفاشي باعتباره المسؤول عما يحدث !!!!

ـ فهل نقبل أن تتحول الاغنية لمنشور سياسي ؟!

ـ وهل تلاقي هذه الاغنية / المنشور رواجاً جماهيرياً فتكفر عن خطيئة الاغنية / المخدر وتمحو تاريخها السيِّىء السمعة ؟!

ماذا فعلوا بالفلكلور الديني ؟!

— 1 —

المناوأة . الشغب . العصيان . التمرد .

هذه كلها ليست فولكلورا ثوريا أو راديكاليا تعلقه الشعوب ـ في مراحل نضالها أو بعد انتصارها ـ على مشاجب المكاتب ، أو تلقيه في ركن من المتحف التاريخي . إنها ادوات استهلال الفعل الثوري التفصيلي الكامل التي تقيس نبض العدو وتستفزه وتضطره الى الاعلان عن خططه وتحشيد قواه العاملة والاحتياطية واستنفار كل امكانياته لمواجهة فعل قد لا يأتيه في توقيته المحتمل ومن جهاته المكشوفة . وبهذا المعنى فان الفعل الثوري لا يبدأ من العدم أو الهيولي المطلقة ، ولا يتحقق عبر قفزة بهلوانية من الضد الى ضده او من النقيض الى نقيضه ، ولا يتم بمعزل عن ظروفه التاريخية وشروطه الموضوعية والذاتية ، ولا يتنكر لحركة التطور بدعوى الحتمية او الميكانيكية .

إن الفعل الثوري ـ شأن كل الافعال الأخرى بما فيها الفعل

الصورى - يبدأ من لحظة ، وهذه اللحظة هي ما نسميه الوعي ، وما قد يسميه الآخرون النضج الظرفي او التهيؤ او الملاءمة او ساعة الصفر - كما يقول الفكر الانقلابي والثقافات التآمرية - وهي أيضا ذروة الحركة ومحصلة الخبرات الطويلة وتجربة الاتحاد الصوفي بين الجزء الفردي والكل الشعبي . . بين النسبي التاريخي والمطلق الايديولوجي .

وهذه :

اللحظة/ النيرفانا

اللحظة/ جدل الموت والحياة

اللحظة/ انفكاك الأزمة

اللحظة/ الشروع في التدمير والتأسيس

اللحظة/ الجماهير والعنف والتنظيم .

هي ما تمهد له المناوأة والشغب والعصيان والتمرد في علاقة التواصل الجدلي المزدوج بين الواقع الذي تتهيأ للانقضاض على مثالبه ومشاعره العدائية وكهوفه وأوكاره التي تصنع فيها طبقاته وكنيسته وأربابه الناسوتيين جرائمها الواقعة على الجماهير ، وبين المستقبل الذي تعدله قواه وتتهيأ لاستلامه او انتزاعه من قوانين الحركة الطبيعية والتلقائية والولادات داخل رحم شرعية علاقات الأمر الواقع ودساتيره وأناشيده المدرسية . ومن خلال جهدها المكرس لانتزاع فعل المبادأة وأداته من يد النظام المرتعشة ، وقدرتها على اعادة توجيه السهم الطائش الى صدور رماته ، وافتضاضها لكل البكارات الاصطناعية التي تدسها في الامكانات المتاحة لتحول بين هؤلاء المستهلين وبين اشهار مواقفهم فيها .

— 2 —

القــراءة الأولية السريعــة والانطبــاعية لا تفضي الى أن أغنية (أصحاب الكلمة) أغنية مؤدلجة اسوة بتجربة بعض الأغاني المتمردة في الوطن العربي والعالم عموما . ذلك انها لا تدعو الشعب الى المرور من بوابة الحزب الفلاني أو الزعامة العلانية ، أو التنطع قليلا عند دار ندوة الطليعة الكذا ، أو تلميع نظارات المثقف الكبير . . . . الـخ . ورغم ان هذه الاستقلالية قد حررت (أصحاب الكلمة) من عسف المؤسسة وعلاقاتهــا الدكتاتــورية ومراهناتهــا السياسية الخــاسرة في الغالب ، وتركت لهم هامشا كبيرا للحركة الحرة التي ترتبـط بالشــارع ارتباطا مباشرا وتنقل عنه نقلا يقينيا امينا وتعـطيه دون التقيد بخطـوط حمراء أو إشارات أرضية . إلا أنها ـ وفيما يبدو ـ قد حجبت عنهم تجربة الآخـرين وابداعاتهــم وحالــت بينهــم وبــين الاطــلاع على تطورهــا وميكانيزماتها والتحديات التي واجهتها والأسئلة التي اجابت عنها والتي اهملتها والتي تركتها معلقة في الهواء .

ويبدو ـ أيضا ـ أن (أصحاب الكلمة) لم يتمكنوا من الاطلاع على التجارب الأخرى الموضوعية والناضجة والتي رغم التزام بعضهــا بأيديولوجيات بعض المؤسسات الا انها لم تقع في فخ الانتماء الرسمي والتبعية التنظيمية لتلك المؤسسات واستطاعت بذلك الا تكون الوجــه الآخر لأغنية العملة المصكوكة للتداول الرسمي (دولة او مؤسسة) .

الواضح انهم لم يطلعوا على تجربة (امام/ نجم) وعلى الامكانيات الهائلة التي فجرتها في اللغة اليومية العادية من خلال نماذج مثل (بقرة حاحا/ غربة/ شيد قصورك/ عبد الوادود) ، وتجربة (فهد يكن) التي اخضع فيها تكنيك الجملة الموسيقية لتكنيك الجملة الشعرية ، ثم (الميادين) التي انصفت - عبر النص الشعري والحكاية - النموذج الشعبي ، وكشفت عن طاقات النضال الواسع في أدوارهم اليومية التي نصفها بالعادية والهامشية واللامبالية ، واستطاعت ان تخرج النص الشعري من قمقمه الطليعي واطروحات الدكتوراه والدواوين الغالية والطباعة الفاخرة الى الشارع وضجيج الباعة وصناديق ماسحي الأحذية .

والواضح أيضا انهم لم يطلعوا على تجربة ثيودوراكيس والتوبادور وحتى البينك فلويد . وهذه العزلة الاختيارية - ربما - أو القسرية ، رغم الاثار الواضحة التي تركتها على (أصحاب الكلمة) - والتي سبقت الاشارة اليها من حيث تسطيح المعاني وهشاشة المفاهيم وعرى الصور الشعرية - والتي يتضاعف حجم تأثيرها بحكم انتمائهم لـ (ايديولوجية الشارع) بعفويتها وبساطتها وطفولتها البريئة في كثير من الأحيان . ذلك أن أي ضعف او ثغرة في النتاج الفني والثقافي والفكري لأدوات تلك الايديولوجية يتحول في ايدي الخصوم - المؤسسين او التقليديين - الى دليل اتهام للشارع ذاته بجماهيره ووعيه وحركته وعلاقته بالمستقبل .

هذه العزلة لم تنزع عن (أصحاب الكلمة) دورهم واسهامهم الهام في اعادة تأسيس العلاقة بين الجماهير وبين الفولكلور الديني . وهو الدور الذي سبق لناس الغوان ان افتتحت به تجربتها الغنائية ، وأيضا الدور الذي يمكن اعتباره احد اهم وابرز الانجازات التي حققتها الأغنية الرافضة في الشمال الافريقي .

والسؤال . .

- لماذا في الشمال الافريقي بالذات ؟!
- وما هي خصوصية الفولكلور الديني في الشمال الافريقي ؟!
- والى أين وصلت اغنية/ المنشور السياسي ؟!

ماعلاقة (أصحاب الكلمة) بجارية الحكومة !؟

— 1 —

يقول الرواة المعاصرون ان الانشاد الديني الجماعي هو البداية التاريخية الحقيقية لتجربة الغناء العربي وان تجويد القرآن (أو القرآن الملحون) هو واحد من نتائج تلك البداية وليس العكس ، وأن هذا الانشاد قد تطور وخضع لتأثير العوامل الاجتماعية والسياسية التي فرضت على المجتمع العربي اوضاعاً وظروفاً في مقدمتها الاحتكاك الثقافي بأمم وشعوب مكتملة التكوين وذات اسهامات كبيرة وواضحة في مسيرة الحضارة الانسانية . وان هذا الاحتكاك كان محاطا بمشاعر الحذر والريبة التي رافقت انضواء تلك الأمم تحت راية الدولة العربية ، والتي كانت تعبر في الغالب عن روح المقاومة التي واجهت بها ثقافة العرب البدو/ عرب الجزيرة . . احتمالات الغناء المبكر والسريع التي طرحتها ثقافة الأمم الزراعية المتأصلة والمتجذرة على ثقافة البدو التي كانت أقرب

الى المشروع الثقافي البدائي البسيط منها الى الأطروحة الثقافية الناضجة والمتكاملة . وان التوسعات السياسية والجغرافية لتلك الدولة التي نقلت الى البلاد الجديدة المضمومة عسكرتارية السلطة ممثلة في (الولاة والجند) لم تمكن من قيام اي نوع من التفاعل او التمثيل الحضاري المتكافىء بين مندوبي السلطان أو الخليفة وبين المؤسسات والأدوات الثقافية في المجتمعات المفتوحة .

ولقد ساهم الانفتاح السياسي - عبر الفتوحات - على الفرس والأتراك والأسبان وشعوب جنوب شرق آسيا ، ساهم في نقل تراثهم الحضاري وطقوس الحياة الحضرية المستقلة المستقرة الى الدولة العربية . وعومل ذلك التراث وتلك الطقوس بنفس الحذر والريبة ، ولربما كان الصراع بين الغزالي وابن رشد - الذي كان في الأساس صراعا بين المنهج العقلاني المتحرر من كل القيود وبين المنهج الأكويني التبريري - هو أحد أهم الشواهد التاريخية والفكرية على ذلك خاصة وان الفلسفة - وهي محور الصراع - كانت احدى مظاهر النشاط العقلي الوافدة على البيئة العربية التي لم تعرف من الأنشطة العقلية غير الصابئة والحنيفية - وان كانت الأخيرة غير خالصة انسانياً لاعتمادها على تراث النبي ابراهيم - .

ولقد كان الانشاد الديني هو احد نتائج ذلك الاحتكاك ، ولعل هذا الفن بلجوئه الى المسألة الدينية قد نجح في اختراق التابو التقليدي المضروب حول الفنون التي شكلت موضوعا هاما للاضطهاد في المجتمع العربي يقابل اضطهاد اوروبا الوسيطة للعلوم التطبيقية بشكل خاص ، وهو الاضطهاد - والمقصود اضطهاد الفنون - الذي تفاعلت اسبابه

المتعددة من شوفينية رد الفعل تجاه الثقافات الأخرى ، وازدهار - الفنون في بداية رواجها وعلاقتها بالبيئة العربية في اجواء قصور السلطة والملاك الاقطاعيين عن طريق الجوارى والمغنين والشعراء الخصيان المستجلبين في اغلبهم من الفتوحات بحيث طرحت نفسها - بذلك - على أنها شكل من أشكال ومظاهر الترف الرسمي الذي استشرى بقفز العناصر غير العربية الى سلطة الدولة ، والموقف القمعي الذي رشحته بعض المدارس والاجتهادات الفقهية على أنه موقف الدين من بعض الفنون مثل النحت والتصوير . . والذي حاولت ان تطلقه لينسحب على كل الفنون وليس بعضها .

وعلى الرغم من هذا التراث الذي يرشح الأغنية اداة للتمرد والرفض باعتبارها واحدة من الموضوعات التاريخية للاضطهاد في المجتمع العربي ، الا ان جذور نشأتها - والصحيح انتقالها الى البيئة العربية - في أحضان السلطة قد حال بينها وبين ذلك الدور .

— 2 —

والقراءة المعاصرة في واقع الأغنية السائدة تقول انه على الرغم من التطورات التي طرأت عليها الا ان دورها وموقعها من هيكل الدولة لم يتغير اطلاقاً . فأغنية (البلاط) بالأمس هي اغنية (البروبقاندا) اليوم . وحيث كانت اغنية البلاط تكمل دور الجارية في المخدع الحريمي/ الاقطاعية الجنسية الأولى . . والشاعر القوال في الديوان/

محطة البث الاعلامي الأولي . . والندماء في المجلس الليلي/ مراكز القوى او الشللية الانتهازية الأولى ، وتخرج اكسسوار النظام في أبهى صوره (!) فان اغنية البروبقاندا تكمل دور البوليس القامع وخطيب الجامع الموظف ولافتات الحزب ونياشين الجنرالات وارتفاع اسعار السلع التموينية ، وتبدأ مغيبة للوعي العاطفي بالترويج للمباغي الوجدانية المقامة على أساس الذكورة والأنوثة ثم تنتهي مغيبة للوعي الوطني بالترويج للمباغي الطبقية والسياسية عبر التورط في المديح السلطوي تحت يافطة (ليس في الامكان ابدع مما كان) . وحيث كانت وظيفة اغنية البلاط هي الترفيه عن سيد البلاط ، فان التطور التاريخي في منظومة العلاقات وقواها السياسية والإجتماعية وتركز المصالح الطبقية ووضوح حدودها في الخارطة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وتطور ادوات الترفيه وارتباطها بدورة التجارة الاستهلاكية ومفاهيمها وعلاقاتها ومردوداتها النفسية والمادية قد حول الأغنية من (مؤسسة ترفيه) مجرد وربما غير منتمٍ لمصالح معينة أو غير واع بها الى مؤسسة للدعاية والتسويق السياسي - وأحياناً جراحة التجميل - تصوغ وجدانات الناس وتفرض حالة منع التجول على مشاعرهم وعواطفهم في غير الأوقات المصرح بها . . وتقيم مناطق منزوعة السلاح بينهم وبين احلامهم وامانيهم الصغيرة !!

وفي مواجهة هذه الأغنية السائدة هناك (الأغنية المسودة) التي بدأت من حيث كان ينبغي للأغنية العربية أن تبدأ من معاناة الاضطهاد ومواجهة الارث الثقافي القمعي الذي كان يمكن له ان يعطل مسيرة التطور الحضاري العربي بالكامل من خلال شكوكه وريبه ومحاذيره

الدجماطية وعداواته المتعددة التي هي من طرف واحد . . .

هذه الأغنية اختصرت المسافة الزمنية بينها وبين الماضي ، فيما حافظت على المسافة التاريخية بين اغنية البلاط المباحة وبين اغنية الشعب المحظورة والمضطهدة في الأصل ، وقفزت على مراحل انقطاع التواصل وحداثة التجربة وصحيفة الاتهام بالكفر والزندقة والالحاد . . ومن بوابة الانشاد الديني كانت البداية ـ فسيد درويش كان في الأصل منشداً دينياً وكذلك الشيخ امام وحتى مارسيل خليفة الذي تلقى علومه الموسيقية في أحد المعاهد الموسيقية التابعة للكنيسة ـ وبدلا من أن يشكل هذا الفن مناخاً ملائماً لتقديم الخدمات الموالية للسلطة التي كانت تستمد قداستها من الكنيسة الدينية ـ اسلامية او مسيحية ـ ، شكل مناخا ثوريا واعيا استطاع ان يدمر الربوبية البرجوازية بكل طقوسها الدينية وفلسفتها القدرية وأوثانها الطبقية وان يستبدلها برب يناضل بين الفقراء والمقهورين من اجل الخبز والحرية . حيث كان غناء سيد درويش لـ (الفقير برضه له رب كريم) هو الصدى الشعبي الحقيقي لانجازات جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده والكواكبي الرائدة في مجال تقويم التراث الديني واعادة قراءته بقيم التقدم والحرية .

— 3 —

واذا كانت الأغنية ـ برغم اضطهادها ـ لم تبدأ بدايتها الحقيقية من المؤسسة السياسية السرية وانما من علانية حركة الشارع اليومي . فان ذلك يفقدها دور المنشور ، حيث ان مقياس السرية والعلنية هنا ليس الانتماء لتنظيم سري او مصرح به بقدر ما هو الانتماء لكل ما هو

شعبي وغير رسمي وبالتالي لكل ما هو خارج السلطة (التي هي وحدها تملك الحقيقة والآخرون خوارج)* بما يرتبه هذا الخروج من موقف مناقض يبدأ من العصيان ولا ينتهي الا بانجاز فعل الثورة ، وبالتالي من صدامات وصراعات ومواجهات يومية .

- فهل يمكن القول بأن (أصحاب الكلمة) نموذج لأغنية المنشور ؟!

- وهل اثر التطور التقني على علاقة اغنية المنشور بالجماهير ؟! .

انها جميلة واشتراكية !!

مدخل :

في حوار فكري/ أدبي مع (هانس ايسلر) الموسيقي الألماني حول (بريشت) ، يقول ايسلر انه يقرأ بريشت لأنه جميل لا لأنه ماركسي . وأنه ـ أي ايسلر ـ لو أراد قراءة بريشت لكونه ماركسياً فانه سيجد أن قراءة النص الماركسي الأصلي أهم وأجدى(!) .

وقيمة هذه الشهادة النقدية/ التاريخية ليست فقط في أن ايسلر ناقد فني عظيم أو موسيقي بروليتاري خاص مع برشت تجربة تلحين الأغاني الثورية ، وإنما في كونه ـ بالاضافة إلى ذلك كله ـ كان أحد الذين عانوا فاشية المرحلة المكارثية في امريكا وبشكل خاص باعتباره سياسياً مبدعاً وليس مجرد سياسي كلاسيكي .

وفيما لو أعيدت قراءة شهادة ايسلر على أنها شهادة ترصد علاقة الأيديولوجيا بالجمال . فاننا سنقول أن أي ايديولوجيا لا تكون ثورية ومنحازة للحرية والتقدم إلا إذا كانت منحازة للجمال من حيث هو اللغة

الوحيدة المرشحة لادارة الحوار بين الانسان والانسان وبين الانسان والطبيعة ، لا باعتبار الجمال قيمة فيزيقية او ميتافيزيقية وإنما باعتباره قيمة اخلاقية يمكن ان تسمى بلغة الانثروبولوجيا (قيمة حضارية) . والقيمة الحضارية هي الانحياز التام للمستقبل الذي هو نضال الانسان من اجل كسر احتكار المجهول للمكان والزمان وبالتالي انتزاع حركة التاريخ ومصير الانسانية من الصدفة والعفوية وقوانين الطبيعة العلية والسببية ، وإعادة تقنينها بما يستجيب لحاجات الانسان وبما يفجره من امكانيات الفعل الحقيقي القادرة بسوائها وتناغمها على إثبات أن لا حلقة مفقودة بين الانسان والقردة كما يدعي دارون وكما تحاول المناهج الامبريالية ان تثبت أنها ـ أي الحلقة المفقودة ـ هي الشعوب المتخلفة في افريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية ..!

ويصبح الجمال - بهذا المعنى - قيمة ثورية مناهضة للظلم والارهاب والعفن والسكونية ، بل وشرطاً أساسياً من شروط العلاقة الجديدة التي تقترحها الثورة على واقعها الجديد والتي لا تكتفي باستعادة علاقات الانتاج من المالك السمين والسلطة من حذاء الديكتاتور والكلام من اللسان الأثري . وإنما تضيف إلى ذلك وتؤكده باستعادة البيانو من الأصابع المرفهة ، والفرشاة من الألوان الطبقية ، وأبطال القصة من عصر الطواطم ، والقصيدة من صرة الدراهم ، والمسرح من الأعمدة الرومانية . تفعل هذا كله عبر عملية جمالية تبدأ باثبات أن الغوغائية والديماغوجية والبربرية والهمجية والعواطف البدائية جميعها ظواهر معادية للثورة ومعرقلة للتقدم وتشكل خطراً حقيقياً على الحرية لأنها جميعا بنت طفولة التاريخ الانساني ، وتنتهي الى ترشيح الزهور

بدل الحجارة ، والموسيقى بدل الصراخ والهياج ، والعصافير بدل القضبان ، والأطفال بدل المقابر ، وقوس قزح بدل ديكتاتورية اللون القائد ، وشرفات البيوت بدل الداخل ، والجماهير بدل الواحد !

وبغير هذا المعنى تصبح الثورة عملا تخريبيا تحركه رؤية حاقدة موتورة للتنفيس عن أمراض وعقد سادية ضد تراث الانسانية الخالد وتجاربه الحضارية التي اثرت وجذرت تقدمية النضالات التاريخية المشروعة التي تراكمت عبر حركة التطور المتوالي .

تصبح الثورة هي نيرون الذي احرق روما ، والتتار الذين احرقوا مكتبة بغداد ، ومحاكم التفتيش التي ادانت جاليليو وكوبرنيكس ، ومشانق بينوشيت ، وسجن القنيطرة وليمان طره وسجون أخرى كثيرة لا يقولها اللسان الفصيح !

تصبح هي كل البرابرة بلا استثناء !

— 1 —

إذن نستطيع القول أننا لا نسمع الأغنية الثورية لأنها ثورية فقط وإنما لأنها جميلة . ويكون انحيازنا لها هو تعبيرا عن احترام قدرتنا في العثور على مناطق الجمال فينا التي نؤسس منها علاقة التكامل مع جمال الآخر/ جمال الموقف/ جمال العلاقة/ جمال النضال وحتى التضاد والتناقض . وهذا الجمال قد يتصاعد أحياناً إلى درجة الاشكالية بين

(ديمقراطية المواطنة واستبدادية الأيديولوجية) . الأغنية الثورية ـ مثل أي أداة فنية أو أدبية ثورية ـ تساعدنا على إعادة اكتشاف علاقتنا بالوطن فتقول لنا أن في الوطن عصافير وقصص حب وعشبا ومراكب بحرية ومدفأة فقيرة كما أن فيه رعودا وطائرات مغيرة ومخازن زيت وانتهازية ومخبرين ودما مغدورا وماء ذليلا ، وأنه ليس أمامنا إلا أن نعد جيشاً من العصافير المقاتلة وقصص الحب التلك والعشب والمراكب البحرية والمدفأة للانقضاض على جيش العدو المكون من الرعود والطائرات المغيرة الى آخر الماء الذليل . . لأننا نحن العصافير وهم الرعود ، نحن قصص الحب هم الطائرات المغيرة الخ ! وهذه ليست فقط إعادة اكتشاف تاريخي او فكري لتلك العلاقة بلغة التحليل الأيديولوجي او الاكاديمي ، ولكنها إعادة اكتشاف جمالي يضع جمال المضطهدين في مواجهة القبح البرجوازي والفاشي ويرفع شعار ـ (نحو وطن الجمال الاشتراكي الديمقراطي) والأغنية الثورية تؤسس قاموساً للغة الجمال الثوري في مقابل لغة الاقتصاد الثوري والاجتماع الثوري والحرب الثورية ، لا باعتبارها لغة بديلة أو لغة طليعية او اصطلاحية متخصصة لا يتعاطاها غير الدارسين والخبراء وإنما باعتبارها لغة تكمل وحدة اللغة الأيديولوجية وتعتمد ـ ضمن ما تعتمد ـ التوثيق الجمالي للمعاناة اليومية التي هي معاناة بانية ولها ابداعاتها الخاصة وليست معاناة رد الفعل الذي يسير وفق نسق الفعل فيكرره سواء بالاجتزاء أو الاختزال ، وتنبه وسطها الجماهيري الذي تنتمي إليه إلى أنه معني ومسؤول عن المطالبة باطلاق حريات علاقة الانسان بالطبيعة والقائمة ايضا على (مبدأ حوار التكامل) وليس على أساس الملكية الاستبدادية والسخرة والتدمير وهو

الأساس الذي بنت عليه الطبقات الاستبدادية علاقتها بالطبيعة ، مثلما يطالب باطلاق حريات الانسان في علاقته بالانسان .

وبهذا لا يكون جمال الأغنية الثورية من ذلك النوع السهل الذي يحشد كما من الصور الجميلة والأنغام الجميلة ، فهو الجمال الصعب الذي يستمد صعوبته من المعاناة ومن الحلم الكبير بالبديل والحل والذي يحيل الجمال من ظاهرة تشيؤ أو تسليع برجوازي استهلاكي الى علاقة إنتاج حضاري عبر التفاعل الحي بين الذات والموضوع/ بيني وبينك/ بين الفرح المأمول وبين الحزن الراهن . وهو ايضاً الجمال الذي يعيد صياغة مسألة الانتماء الفني حيث يصبح الانتماء هو الانتماء للمستقبل كرمز للثورة والانتصار على القائم المعادي بمفاهيمه الاجتماعية والسياسية والثقافية وليس الانتماء هو ذلك المطروح بين فكي كماشة التاريخ كتقويم زمني .

— 2 —

وتأسيساً على ذلك فان الأغنية الثورية هي اغنية البرنامج الحضاري لا المنشور السياسي فحسب . ذلك أنها ـ وكما سبق ـ لا تستعير لغة الأدوات الأخرى ولا تكتب نفس الدرس الحرفي للقراءة وليست صورة فوتوغرافية أو وثيقة ادانة سياسية صادرة عن مؤسسة حزبية .

الأغنية الثورية ـ وكما سبق أيضا ـ لا تقف عند حدود اقتراح الاجابة على كيف ندمر الدولة أو الطبقة أو الاجابة عن لماذا كان طفل يموت حافياً في الطريق ؟. ولهذا فهي ليست مجرد منشور سياسي يدعو إلى تنظيم تظاهرة او اعتصام أو إلقاء قنبلة ، ولكنها تقترح علينا كيف تحب البنت الولد وكيف ترشقه بالزهور وكيف نؤاخي بين الحبيبات والوطن وكيف نقول الأغنيات في الشتاء . إذن هي تطرح علينا برنامجاً حضارياً يدعونا الى أن نحب ، والى أن نحتفظ في بيوتنا بشريط أو آلة موسيقية وان نتعلم العزف عليها ، والى أن نضع في شرفاتنا ونوافذنا وممرات منازلنا آنية للزهور وأن نحول الوطن إلى قضية حب والحب إلى قضية وطنية .

وهي ـ أيضا ـ أغنية الاختزان والتراكم . فإن يطلق إمام أو الميادين أو ناس الغوان اغنيتهم اليوم هذا لا يعني انتظار أن ينفجر الشارع في الغد بالثورة . ذلك أنها ليست اغنية الحماسة السياسية وإن كانت اغنية الموقف السياسي ، وليست اغنية المغامرة الثورية وإن كانت اغنية الثوري . إنها اغنية التأسيس والبناء الذي يستغرقه تأسيس المنظمة الثورية لكادرها الثوري الذي يواجه الأعداء بالوعي الأيديولوجي والعنف ـ أحياناً ـ والقدرة المتنامية على الفرز والتنبّؤ. أغنية تأسيس الجمال الديمقراطي الاشتراكي في مواجهة القبح البرجوازي الفاشي .

— 3 —

إلى أي حد ينطبق هذا على (أصحاب الكلمة) ؟!

وإلى أي حد يمكن أن تقوم تجربتهم الوليدة بهذا المقياس الصعب القاسي دون أن يكون هناك تعسف في حقهم ؟!

وهـل تجربـة (أصحـاب الكلمـة) هي النمـوذج الـوحيد في تونس ؟!

حادثة

في نهج الحرية بمدينة تونس يقع واحد من الدكاكين التي تبيع كرنفالا موسيقياً لا تفصل فيه أي مسافة بين ردح أحمد عدوية ومأساة ناس الغوان وأرستقراطية عفاف راضي وبلاد سيد درويش ونياشين محمد عبد الوهاب وعصافير مارسيل خليفة ..!

قال الولد البائع :

ـ تقصدين المغنين الثوريين ؟!.

نعم هناك (الهادي المقنى) ولكنه يغني في فرنسا عن الغربة والعمال والوحدة العربية . . .

واسمعنى الولد تسجيلا لهذا الهادي ، واعتذر عن امكان حصولي على التسجيل لأنه الوحيد الذي يملكه واعداً بأنه سينسخ منه نسخة اخرى ويهديها الي في الغد . .

في الغد كنت قد غادرت . .

عدت بعد نحو عام أبحث في نهج الحرية عن الدكان فوجدته مقفلا لأنه تحت الصيانة ! عدت بعد نحو اربعة شهور ، وجدت الولد بعد أن أصبح لا يذكر شيئاً . . !

وما زلت ابحث عن تسجيل لـ (الهادي المقنى) !.

تونس واغنية وأولاد ثوريون!!

— 1 —

المحتمل أن (أصحاب الكلمة) ليست التجربة الأولى والوحيدة في تونس . . والاحتمال اليقيني هنا مستمد من العلاقة الجدلية بين (الثقافة المناضلة) بفنونها وآدابها وبين (التجربة النضالية) ذاتها . . ذلك أن الثقافة لا تولد من فراغ وفي فراغ ، لأنها في الأساس شكل راق من اشكال التفاعل المتبادل بين الانسان وبين ظرفه التاريخي « بميكانيزناته » النفسية والاجتماعية . . وهي تكتسب هويتها من نوع العلاقة والموقف الذي يضبط ذلك التفاعل ويحدد وجهته فيما اذا كان صراعاً أو تنافساً أو تكاملاً . .

وبالنظر الى أن تجربة النضال الشعبي من خلال الشارع في تونس ، ليست معدومة وليست طارئة او مستحدثة . . من نضال الجماهير ضد العدو الأجنبي الى نضالها ضد البرجوازية ، ومن مرحلة النضال الوطني الى مرحلة النضال الديمقراطي الاشتراكي بهوية انتمائه القومي العربي . . فلا بد أن هذه التجربة قد أفرزت ـ وتفرز ـ إبداعاتها الفنية والأدبية التي لا تكتفي فقط بترديد الشعارات السياسية او الترويج لها عبر الأشكال السائدة ، وإنما تسعى الى تهديم تلك

الأشكال لتتمكن من طرح بدائلهاالتي تحول دون وقوع أي خلل أو اشكاليات تعطي للقديم السائد فرصة أن يعيد تخلفه فيها محققاً بذلك إجهاضها أو تدجينها من الداخل . . وملغيا أو مؤجلا المشروع الثقافي للبديل ، بحيث يظل الوعي الجديد المطروح كأساس لعملية التغيير المقبل موصوماً بالهشاشة والديماغوجية وبالتالي مداناً بالتخلف والعجز والسطحية في مواجهة التراث البرجوازي الممتد افقياً ورأسياً . . وبحيث ـ أيضاً ـ تصبح الادانة الثقافية للبديل هي المعادل الموضوعي لادانته السياسية والتاريخية التي لا تتوقف عند نظريته واستراتيجياته المرحلية وإنما تتسع وتمتد لتشمل قوانين التغيير والحركة التي يستند عليها . .

خاصة وأن التحدي المطروح على قوى التغيير في تونس ، ليس مجرد تحد اقتصادي أو سياسي كلاسيكي ولكنه تحد حضاري يراهن على الاستقلال الوطني بورقة (المشروع الثقافي الاستعماري) التي تحاول بها القوى البرجوازية الفرنسية الأم فتح سوق هامشية لتصريف السلع الاستهلاكية المنتجة في أسواقها الداخلية ، والحيلولة دون نشوء سوق داخلية حقيقية تكشف عن تدهور الأوضاع الطبقية وتساهم في اندلاع الوعي الثوري. . وأن في مقدمة ما يتضمنههذا المشروع تكثيف ظاهرة الاستلاب التي ليست ـ في هذه الحالة ـ مجرد استلاب العامل الأجير مع آلة الانتاج المملوكة لرب العمل ، وإنما استلاب العامل الوطني أمام رب العمل الأجنبي عبر الوسيط المحلي ،بما يعنيه هذا الاستلاب الأخير من استلاب علمي وتاريخي وجغرافي وحتى لغوي علاوة على الاستلاب النفسي . .

وبالنظـر الى أن هذا المشروع مطـروح على المغـرب العربـي بالكامل ـ سواء في تونس أو الجزائر أو المغرب ـ فانه هو ما يفسر لنا سر لجوء أصحاب الكلمة وقبلهم ناس الغوان وحتى جيل جلاله الى تراث الفن الديني الموسيقي بشكل خاص . . وهو اللجـوء الـذي قد يفسره البعض في اطار العقدة بأنه نوع من الانكفاء على الذات أو الهروب الى الداخل بسبب الفشل في مواجهة الخـارج ، أي الهـروب الى التـراث لمواجهة الخوف من الجر الى تبني المشروع الاستعماري وعدم القدرة على ابداع بديل حالي يتصـدى له . بينما هو في الحقيقـة نوع من التشبـث بالهوية القومية والتسلح بأسلحة الدفاع الذاتي عن النفس حيث يكون (الدف) خط دفاع متقدم يمنع العدو من التقدم الى الامام . . وبطاقة هوية تجيب على سؤال : من أنـت ؟ وبهـذا يكتسـب التـراث هويتـه الثورية ، بانتقاله من المتحف الى ميدان المعركة وسط الجماهير . . وهنا قد يثار اعتراض مفاده أن هـذه هي الأسالـيب البرجـوازية المعتـادة التي تحاول استمالة الجماهير عن طريق اللعب بعواطفهـا التـاريخية . . والاعتراض هنا مرفـوض ليس فقـط لأنـه يدخـل في زمـرة القـراءات والمواقف الدون كيشوتية ، وإنما لأنـه يتجـافى عن التـدقيق في الهـوية الطبقية للقـوى التـي تعلن التـراث واحـدا من اسلحتهـا في مواجهـة المشروع الاستعماري ، ذلك أن هذه القوى لا تستعمل التراث ضمن مخطط مشبوه يناضل من أجل تكريس المصالح البرجـوازية والبـوليسية المرتبطة بها والخادمة لها . . ولكنها تلجأ اليه كرمز تاريخي يؤكد استقلالية شخصية الأمة ويحرض على المحافظة على هذه الاستقلالية ودعمها بخط نضالي تتبناه قوى التغيير ونظريتها الثورية . .

بمعنى أن التراث في هذا السياق ليس حالة يونكرية تتخندق فيها البرجوازية ـ أو غيرها من الطبقات والفئات السياسية القديمة ـ لتدافع عن مصالحها الفئوية بعد أن تكون قد فقدت مصالحها الاقتصادية كما فعلت طبقة الاقطاع البروسي التي لجأت الى القضاء والبوليس والادارة الريفية بعد أن صفيت ادوات انتاجها الاقتصادي بفعل حركة التطور البرجوازي للدولة القومية في المانيا فـ (أصحاب الكلمة) ـ على سبيل المثال ـ لم يتحولوا الى دراويش يغيبون عن الواقع في وسط الخلوات وحلقات الذكر والأدعية والمباخر ، ولم يتضاءل الدين عندهم ليصبح بحجم مزار مقدس ، ولم تتحول الدفوف في ايديهم الى مؤسسة بروبقاندا ملحقة بدولاب الدولة اسوة بمنبر خطيب المسجد اوميكروفون المذيع أو هراوات رجال الدرك أو الجند رما . .

الذي فعله أصحاب الكلمة ـ وقبلهم ناس الغوان ـ أنهم انتزعوا أهم الأسلحة الممكنة من يد العدو ، وأنهم أضفوا عليها روح الشعب الحقيقية ونبضه الحي ، وأنهم رسموا علامة حمراء على الزقاق الشعبي تمنع القادمين بعرباتهم الفارهة ومجنزراتهم وحفاراتهم من الدخول اليه أو حتى مجرد الاجتراء على الاقتراب منه . . . !

وهكذا يستعاد التراث من (الخبرة البروسية) الى (البساطة الثورية) !

— 2 —

وماذا عن الدف ؟! هل يمكن اعتباره عنوانا للخصومة مع التكنولوجيا ؟!

الاحتمال الأكثر وروداً هو أن الدف مرحلة وحالة ليس الا ، وأنه عنوان للعراك مع الاستعمار والغزو الفكري ومحاولات الفرض التعسفي لقوانين التطور الطبيعي واستنساخها في غير ظروفها الموضوعية . . وأنه يطرح في الداخل ـ في ذاته ـ حالة كمون لمعطى جديد بعد أن تكون الجماهير قد تمكنت من صياغة برنامج المواجهة ووضعت اجاباتها الثورية على كل الأسئلة وقطعت الطريق نهائياً على كل الأوضاع العصابية التي يمكن ان يتعثر فيها ذلك البرنامج . . وأنه ـ أيضا ـ اذا كان يرفض العلم الامبريالي والثقافة الامبريالية التي تقدم كبديل لحريته وكشكل آخر من أشكال السجن التي تقمع منها تلك الحرية ، فانه لا يستطيع أن يرفض العلم الذي يتأسس عليه التقدم الثوري من حيث انه اطلاق حريات حوار الانسان مع الطبيعة كموضوع للتكامل لا للتناقض . . ومن حيث انه أداة من ادوات انجاز مرحلة التحول من القبح البرجوازي الفاشي الى الجمال الديمقراطي الاشتراكي كأحد اخطر مهام الأغنية الثورية والثقافة الثورية عموما . .

واذا كانت التكنولوجيا ـ برؤية ثورية ـ هي مرحلة متقدمة في تفجير طاقات العقل البشري ونضاله من أجل ايجاد حلول اكثر عدالة وانسانية لمشاكل التخلف والجهل والمرض والجوع ، فان (الدف) بهذا المعنى هو مؤسسة تكنولوجية نموذجية تحرض على الثورة باعتبارها ذروة التفجير وخاتمة الحلول المتاحة ـ حتى الآن ـ لانتصار الانسان على مثالب العصور المعادية له . . وان كان هذا لا يتضمن ـ كما قد يتبادر ـ أي محاولة للمصادرة على حركة التطور أو ايقافها وتعطيلها بدعوى أن ما لديهم هو نفس ما لدينا ، ذلك أن الذي يستهدفه هو التأكيد على أن ما

هو تكنولوجـي ـ انطلاقـا من أن التكنولـوجيا هي ثورية العلـــم ـ هو تكنولوجي بقدر ما يعطيه لقضية الحرية والتقدم وبغيره لا يكون الا اداة رجعية معادية للانسان والتاريخ ، وبالتـالي فان رجعية أو تكنولـوجية الدف لا تحددها النظرية العلمية التي تقوم عليها صناعتـه او العلاقـة الرياضية التي يستند عليها اداؤه لوظائفه بقدر ما تحددها علاقته بالجماهير والثورة . .

وهنا يمكن الحكم بثقة ويقـين مطلـق على أن دفـوف اصحـاب الكلمة وناس الغوان اكثر انتماء للتكنولوجيا ـ بذلك المعنى ـ من الجيتار الكهربي والأورج الالكتروني الذي اضافه محمد عبد الوهاب وتلامذته علَى التخت الشرقي !!

— 3 —

إذن هذا وجه آخر لتونس . . وأغنية . . وأولاد ثوريون . .

لا يطالعنا من زاوية العهد السعيد وبعض التفاصيل الأخرى غير المفصح عنها إلى حين وحينهم !

من (ناس الخوان)
الى الطريق !!

للقنبلة انفجارها . .

للجناح رفيفه . .

للشجرة حفيفها . .

للمطر زخاته . .

للخطوة خطوها . .

للريح هبوبها . .

للبحر موجته . .

للسكون الصدى . .

للآتي القدوم . .

للمؤقـت . . للاستثنائـي . . للطـارىء . . للسريع . .
اللماح . . المرحلة . . الموعد . . الميقات / إيذانه . .

ولـى /
لـك /
لـنـا /
صوتنا/ الشعبي/ المناضل/ العنيد/ الجميل/ القزحي/ الناري/ العلني/ المتكسر/

الرقراق /
الولاد /
الدرب /
الرفيق /

من سيد درويش إلى فهد يكن ،
ومن بلادي بلادي إلى وقفوني عا الحدود ،
ومن العود الى العود ،
من المظاهرة الى الزنزانة ،
من المشيخة الى الرفاقية ،
من الصنايعية الى البحارة ،
ومن الوطن الى الوطن .

— 1 —

من قصف الفاكهاني ؟!
ليست وحدها الاغنية التي تطرح السؤال . .
الشعب يطرح السؤال . الامة ، الخراب ، احصـائيات القتلى

والجرحى ، عمال المطابع المدمرة ، ماكينات الصف المحروقة ، اقلام الكتاب ، العاب الاطفال المنسوفة ، ابو كاطع العراقي المغدور . .

وبالسؤال تفتتح فرقة (الطريق) العراقية مرحلة اخرى في علاقتها بالشعب/ بالناس/ بالمعذبين في السجون/ الجياع/ العراة/ الحفاة/ المنفيين من الوطن الى معسكرات الاعتقال وأسلاك الكهرباء وأحذية الفاشست حيث تتحول الأغنية ، وكما اكدت تجربة الغناء السياسي العربي،من كرنفال موسيقي وكلامي ، ومن دليل عمل للمراهقين ، الى برنامج عمل ثوري يمتلك ادوات التحليل التي تبدأ باعادة صياغة الدور التاريخي لاداة الاستفهام إذ تتحول من اداة استفهام شكلي/ الى اداة تحليل اقتصادي وسياسي ويحدد قواه الفاعلة والقوى المعادية ، ويرسم معالمه الواضحة إلى المستقبل عبر انحيازه المطلق لرطوبة الزنازين وكسرات الخبز اليابس و . . و . . . و . . . !

— 2 —

(الطريق) فرقة عراقية .

(ناس الغوان) فرقة مغربية .

ـ ما الذي يربط سعفة النخيل بموجة اطلسية ؟!

ـ ما الذي يؤاخي بين مركب نهري ومرساة بحرية ؟!

ـ كيف يمكن لدجلة أن يمتد من أوله الى آخر المحيط ، وكيف يمكن للمحيط ان يبدأ اوله عند دجلة ؟!

ينفرط عقد الاسئلة وانت تحس الاندغام بين (شرطة الليل)

التي تدينها ناس الغوان وبين (الحرية) التي تكتب اسمها الطريق على الجدران والكتب واثار التعذيب بالتيار ؛ بين (قنبلة النيترون) التي تعلن الطريق في وجهها لاءات اسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية وبين (الدم المغدور) الذي تبوح به ناس الغوان شاهدا على القمع الدموي الذي يمارسه النظام الاقطاعي ، بين (كفرقاسم) الولاد الذي تعلنه الطريق من جيل لجيل وبين (حيفا) التي حدث بها ما حدث لأن القمع والسياط وتمائم الصبر وثقافة اليمين قد أضاعتها وتفضحها ناس الغوان ..

التجربة الموسيقية تكاد تكون هي ذاتها الى درجة الاعتقاد او الادعاء بأن التماثل مطلق/ نهائي/ كامل/ واحد ..

الايقاع واحد ..

التنغيم واحد ..

وكأن ما بين العراق والمغرب ليس إلا معاناة القمع ، إلا مكابدة الجوع والمرض والعري ، إلا ضياع الوطن ، إلا الشجرة الضاربة الجذور في الاعماق/ الاعماق/ الاعماق ..

— 3 —

الجديد في تجربة (الطريق) كما عبر عنه هذا الشريط الجديد القادم مع بداية الحرب*، هو أنها لم تكتف بغناء نصوص عربية ولكنها اتسعت وامتدت لتستوعب نصوصا عالمية فقد تضمن الشريط اغنية لبريخت هي (العائد) .

(*) المقصود الغزو الصهيوني للبنان صيف 1982 م .

والتساؤل الملح هنا هو هل جاء اختيار النص مصادفة بحكم تلاقيه مع قضية (المنفى) و (العودة للوطن) خاصة وأن تحوير الترجمة يشير الى ذلك ، أم أن اختياره قد جاء في إطار اهتمام الفرقة بتراث الاغنية المناضلة عالميا ؟!

— 4 —

هذه ليست قراءة ولكنها تمهيد لقراءة اوسع واشمل واعمق في تجربة فرقة (الطريق) التي تعد واحدة من التجارب الجديرة بالاهتمام ليس فقط لكونها نموذجا آخر للاغنية التقدمية وإنما لخصوصية هذا النموذج وجمالياته . .

مدخل

دعنا منهم .

هيا .

هيا نحرق البطاطين . سجائرنا الرديئة . اوراقنا القديمة . اكياس قمامة البطريرك . حاجز الوقت الراقد . جثة المحقق . عناقيد الكلام البايت . كاريكاتير العيب . الزوايا القائمة . وهذا القلب السري .

لماذا لا اعلنك باسمك اليومي الحار .

هل تسمعني جيدا .

صوتي أم همهمات الحرس . وجهي أم الاسمنت .

يدي أم صقيع ديسمبر .

يختزلك السوط في اللحظة الخاطفة . وادعوك للمطلق .

هل استلمت الدعوة .

هل العنوان صحيح .

الوطن الواضح في مفترق الطرق بعد اشتعال اللون على مقربة من نهوض الموجة وقبل الاندلاع .

حسنا !

لم تزل زهرتنا مستحيلة . وحبنا صعبا . كما قال سعدي ذات قصيدة ولم تزل انت المتعسر .

استعير صوت عز الدين المناصرة واقول انك جفرا .

أستعير كأس محمود درويش وأشرب عيون ريتا .

استعير مخيم أحمد دحبور واستوطن ليلى .

اسأل ناظم حكمت عن الساعة الخامسة وانتظرك .

لكن الساعة منقطعة منذ . . . . . . !

تك . تك . تك .

إنه صوت المنبه .

ها . لابد انه كان حلما جميلا .

جميل نعم . لكنه لم يكن حلما .

فلماذا نكذب .

هل تحبين الولد والوطن؟!

— 1 —

تواصل اغنية التقدم مشوارها بين شغفة القلب وعريشة الوطن .

ترسم في كراسة التلميذ جناح عصفور طليق وجديلة فلاحة وشكل الغد . تسأل الفراشة ان تلقنها لغة ابتهاج اللون . وتعزف للحلم اناشيد الخرير والسقسقة . تزقزق للحكايات الصريحة . تفك رموز مراوحة الموجة بين آخر الانكسار وأول الاحتمال . تطلق النوارس . تظلل جدران البيوت القديمة . تغمس كسرة الخبز في بقعة الدم الداكنة وتطعم الطفل جرح بلاده . تطرح على البنت سؤالها العاري . الاولى . المكرر . المقصود :

- هل تحبين الولد .

وبانتظار أن تحدد البنت موقفها .

بين أن تكون تلك التي/ . .

« احمرت وجنتها الشاحبة

ونظرت الى حذائها ،

مسندة يدها على الكرسي

ولم تقل شيئا

لم تستطع هذه الصبية التافهة

أن تقول شيئا مهما مرة » (1)

وبين أن تشرع قلبها لحد السكين وبعناد هادىء تقرر أن/ . .

« دعك تصرخ

إنما فقط من خلالي » (2)

ترفض اغنية التقدم أن ترتق سترة السؤال بتشكيلة كرنفالية من الرومانسية والعذرية الافلاطونية والواقعية الكلاسيكية التي تقترح على القلب أن يكون شاشة انطباعية . وتقدم دليل اثبات آخر على أنها اغنية المناوأة والعصيان والتمرد والخروج المتواصل على التعاليم الوثنية التي لا تخجل من أن تدعو العواطف الانسانية ـ التي هي الصياغة اليومية البسيطة لجدل الوطن والمواطن ـ الى واجهة الدكاكين وقائمة التسعيرة واسهم البورصة تحت شعار « التشيؤ » الذي تغلفه بورق الكلينكس الناعم . الوردي أو السماوي . المصنع بأحدث وسائل التقنية العصرية .

الصحي . المؤدب .

ترفض أن تبلل يدها بماء الكولونيا المنعشة . ترفض أن تقلم اظافرها العفوية . ترفض أن تداري عروقها وبقايا القروح بقفازات

(1) نيكولاس غيين قصيدة (أسبوعان)

(2) يوجين غيللفيك . الكرمل . العدد الثاني . ربيع/ 81 م . ص 42

الدانتيل أو الحرير الطبيعي ، لأنها لا تقبل بمصافحة القائم أو الاقتراب من ملمسه حتى من باب التجريب . مثلما ترفض أن تمارس عادة إخراج اللسان التي يلجأ اليها ذلك القائم/ البليد/ العفن/ الوقح/ القميء/ المتعثر/ الكالح/ كلما أوشكت دبابيس الشعب/ البسيط/ الاعزل/ الاعتيادي/ على وخز فقاعاته وبالوناته وبطنه السمين المترهل (!) .

- لأن اغنية التقدم هي الارقى .

ولأنها الاقوى . ولأنها موضوعة . ولأنها برنامج الجمال الذي تطرحه الثورة على العصافير واقواس قزح والصباحات الرائقة ومخضور الشعير ، فتؤسس علاقة الحب الصافي بين/ . .

الصوت وبين الرجع ،

طينة الارض وبين هيئة الفعل ،

الحجرة ومرماها ،

تعطيشة الحرف ومدة الشفة .

— 2 —

- هل تحبين الولد .

لم يزل السؤال محتفظا بكامل هيئته السابقة .

قامته لم تزل كما هي . علاماته الفارقة . سوابقه . وملامحه اليومية . لم يزل عاريا . اوليا . مكررا . مقصودا

وبانتظار أن تفرغ البنت من الاستحمام في ماء النهر حيث تخرج نشطة . نظيفة . وربما جديدة وليست حاذقة على اعتبار أن مياه الانهار - حلوة (!) ، وحيث يحتمل - ايضا - أن تغرق ويجرفها ماء النهر إلى أرض بعيدة أو يتقيأها جثة هامدة . بعد أن تكون - وفي الحالتين - قد اختارت أن تشيح بوجهها متأففة/ . .

« من يناديني لأتقدم
لا تسألوني أن أراه » (1)
- أو قررت أن تخرج الى ساحة العلن لقراءة بلاغ ، الطلق/ . .
« أنا - هنا - سمرته في السيف واصفراره في ميت الفصول
ورقصةَ في مطر الاعماق
وانسكابه في السحب المحروقة
وصوته الذي يصرخ في الاحلام :
من يمنحني جمجمتي المسروقة » (2)

تكون اغنية التقدم قد اجتازت حاجزاً آخر بين هدبة الوطن وبين جفن الناس . ودكت موقعا حصينا آخر من مواقع التجديف عكس اتجاه ريح الشعب . واوقدت شمعة جديدة تضيء الطريق الواعر / الملبد/ الطويل/ وتكشف حفر الثعابين ومخابىء العقارب .

وتكون قد طرحت ايديولوجيتها الصريحة التي لا تنساق وراء امراض الطفولة والمراهقة الفكرية التي تصنف الحب على لائحة

(1) لوركا . مختارات من شعره . ترجمة عدنان بغجاتي . دار المسيرة . قصيدة (الدم المنثال)

(2) محمد عفيفي مطر . قصيدة خطوات مفتلعة . المقطع 14 ديوان (رسوم على قشرة الليل)

الاكسسوار البرجوازي انطلاقا من ذلك التحليل الانفصامي الذي يرى الحب معوقا تاريخيا للعملية الثورية ، والتي ـ بالمقابل ـ لا تنغلـق في دائرة الاوهام الرومانسية التي تعطي ظهرها لعذابـات النـاس . إذ لا وقت لديها للتفكير في الجوع والمرضى والحفـاة والبحث عن حلـول لمشاكلهم ، فهذا ـ من وجهتها ـ من اختصاص ومشيئة الاقدار . وهي قد تتمكن من اصدار آه عميقة/ واحدة/ خفيفـة/ مصحوبـة بجملـة مبتورة :

ـ « مساكين . لهم الله » !

ثم تواصل شغفها بجمال فكرة الشجرة أو تأمل مشهد ذهني لعلاقة لون اللازورد بعين سيدة القصر أو ضرورة الاضاءة الخافتة (!)

وتتسلق ايديولوجيتها قصص الناس وقلوبهم الصغـيرة المكدودة الكثيرة/ تلتقط شملة فلاحهم وعصا راعيهم وحبة عرق جنديهم ووشم الجدات/ تحرج السنتنا وقواميسنا المعوجة وتقـول بلسانهـم البسيط . المباشر . الجدلي/ . .

« تدرون ليش نحب .
حتى اللي يحب يعرف يحب الناس .
حتى بعشقنا يلمنا شوق الناس .
نتبادل ياها العمر .
واشواق ويا اشواق .
تعطش يلمنا الليل عطشانين
تخضر يلمنا الصبح فرحانين .

عشاق ياخذنا العمر عشاق .
وأحباب علمنا الوطن شو نحب .
حبينا أحلى الثمر والاكثر التفاح
لكن محبة الوطن عندنا تظل سلاح
ولو ضاع حب الوطن ما حب يظل له جناح » (1)

— 3 —

ـ تنتهي المرحلة الوسطى .

يفقد الزجاج دوره الراديكالي . تتقدم الاغنية خطوة/ خطوتين/ ألف ميل ومساحة ناصعة . تناوىء دهشة المتفرجين/ السكون/ سلامة الرقبة/ وليس في الامكان ابدع مما كان . لا ترتبك/ لا تتلعثم/ لا تتقمص سيكولوجية الموقف العصابي/ ولا تتعب ابدا .

ـ تكشف الاغنية للمدى اسرارها وترسل بطاقة اعتذار للمداراة .
تقتحم شرفة البنت/ . .
« أحبك .
اني أحبك سيدة لانتظاري
ومغفرة لجنوني الغريب .
وصوتا لناري

---

(1) فرقة الطريق . اغنية (تدرون ليش نحب)

وحلما يسافر في

فأحب على ساعديك انتحاري »(1)

ـ مهلا يا بنت . واصلي دهشتك . فالغناء مستمر/ . .

« أحبك .

حب القوافل واحة عشب وماء

حب الفقير الرغيف » (2)

بعد يا بنت للدهشة انت وللأغنية الفصيحة/ . .

« في بالي ياما على بالي

واللي بيعشق ما يبالي

ما يهمنيش من عزالي .

يا حلوة لو مرسالك وصل » (3)

تعاود الاغنية سؤالها العاري . الاولى . المكرر . المقصود/ . .

ـ هل تحبين الولد .

ثم لا تسكت

تضيف الاغنية للسؤال اقتراحا لصيغة البوح/ . .

ـ قولي يا بنت

قولي أنك تحبين الولد .

— 4 —

ـ فلاش مبهر !

---

(1) فهد يكن . اغنية (لماذا اقيس فيك عذابي)

(2) مارسيل خليفة . اغنية (أجمل حب) . شعر محمود درويش .

(3) عزة بليع . اغنية (البحر بيضحك ليه)

تلتقط اغنية التقدم صورة سرية لوطن الغد . يستعصى النيجاتيف على الاحماض الكيماوية وطقوس المعمل القديم تحيل الاغنية الصورة الى أول منشور موسيقي/ الى صرخة الوليد والثغاء ولسعة العسل البلدي .

تحشد الاغنية الصهيل دقات ساعة الميدان . صوت اقسام البندقية . جدل اصابع امي وحجر الرحى . وتعلن أن للوطن جيشا آخر من العصافير والفراشات والشلالات والطيور البحرية وألوان الطيف والنجمات وسلال فاكهة المواسم الطازجة والبيادر وعرائش الكرم وزهر البرتقال وعباد الشمس وبانوراما الرقص . جيشا آخر ينضم للجندي مسعود والمقاتل بسام والمتطوع عبد المعين ليغني الجميع أن/ . .

« رفعوا السنابل بنادق
عبوا البنادق بارود
الرملة قادت حرايق
والنار في دم الجنود » (1)
ويا هذا السؤال المكرس للسؤال وموقف البنت
العاري. الأولى . المكرر . المقصود
والوطني . الثوري . الواعد .
ـ هل تحبين الولد .
ـ هل تحبين الوطن .

---

(1) عدلي فخري . اغنية (الحرب لسه في اول السكة)

— 5 —

غدا
او بعد غد
ربما تقول البنت/ . .
« وإن كان امل العشاق
القرب
أنا املي في حبك
هو الحب » (1)

ربما تحرق عباءة الوقت . لغة التورية . المنهج الباطني .
وتختصر المسافة بين اسم حبيبها وبين عنوان الوطن .
ربما تقول البنت/ . .
« اسميك بلادي » (2)

— 6 —

- يا ولد . يا بنت . أيتها البلاد/ . .
« إنها الساعة الخامسة يا حبيبتي
في العالم الخارجي
بكل عطشه وهمسه الغريب
وسطحه الترابي
وجداره الهزيل المشوه

---

(1) الشيخ إمام . أغنية (أنا اتوب عن حبك)
(2) مارسيل خليفة. اغنية (هيفاء)

الساكن ابدا وسط اللانهايات

في العالم الخارجي بكل صناعاته وغرائبه

وبكل ما يلزم لدفع الانسان الى الجنون » (1)

فللولد . للبلاد . قُولي ايتها البنت/ . .

- احبكم .

---

(1) ناظم حكمت . جريدة الوطن -18 - 11 - 82 م .

بسم الله والكلام عايز اذاعة ؟

مدخل :

ولد تجرحه البنت/ فيغني للصبابة
وردة يجرجها الندى/ فيغني للصباح النهار ،
مركب يجرحه الموج/ فيغني للصاري الملاح ،
اغنية يجرحها السكوت/ فيغني للمنفى الوطن ،
وهذا أحمد/ أحمد المجروح .
بمصر/
بعزه/
بنواره .

هذا أحمد/ الأشعث/ المعدوم/ القوال/ الصاحي/ السكران/ المعجباني/ المصراوي/ العربي/ البسيط كعشاء الفقراء/ الأسمر حتى التداعي(1)

---

(1) المحاولة رقم 7 . محمود درويش .

هذا أحمد/

حيطان الزنازين/ راية المظاهرات/ شقاء السنين/

خضرة العود/ السناكي/ أم الصابرين/

العيون المفنجلة/ عامل السكة الحديد/

الذي اصبح قنبلة شعبية موقوتة !.

كان احمد طريداً

صار احمد مطارداً/ صار أحمد صوت الوطن ينشد/ :

واضحين/ واضحين/ واضحين

ماشين عارفين مع مين

صار احمد/ . .

زفرة الشارع . ودندنة الموال ورائحة الذرة المشوية وطرحة الفلاحة ومنشور التلامذة ـ وهاجس المخبرين . وطوبة البيت العالي . ومشروع الغناء الشريف .

■ ■

— 1 —

« وما حاجة جماهير نجم داخل مصر بالأوراق المطبوعة ، ما دام الحبل الابداعي بينها وبين شاعرها يزداد اتصالا يوما بعد يوم ؟ فما تكاد القصيدة تخرج من فمه حتى تتناقلها الأفواه متحدية بها الحصار الأمني والاعلامي المضروب حول الشاعر وحول مغنى أشعاره الشيخ إمام منذ أكثر من عشر سنوات » (1) .

في حديث قديم لأحمد فؤاد نجم مع مجلة الدستور يعترف بأن تجربة السجن هي التي شرعت له نافذة الوطن والشعر معاً . والسؤال المشروع ها هنا هو هل هذه الخصوصية في علاقة نجم بالسجن هي التي كرست اغنيته لمواجهة الحصار ؟!

الأغنية التقدمية ـ ولن اسميها السياسية اعتبارا لوجهة نظر عز الدين المناصرة التي سبق له طرحها في مجلة الكفاح العربي مشيرا الى ذلك الخطأ الشائع حول اعتبار الأغنية السياسية هي الأغنية المناضلة او التقدمية فقط وكأن الأغنية اليمينية الرائجة ليست أغنية مؤدلجة أو مسيسة ! ـ كانت وما تزال اغنية طريدة/ مطاردة/ محظورة . ليس فقط لأنها اغنية مناهضة للسلطة/ خارجة عن قوانين السائد/ منددة بمباذل القائم/ محرضة على الثورة والعصيان والتمرد على التابو والجيتو وكل الحدود المرسومة التي تفصل ما بين الكف والكف . . . وما بين القلب والقلب . . . وما بين الزهرة والزهرة . وإنما لأنها دليل عمل ثوري

---

(1) إصحي يا مصر . دار الكلمة ص 5.

يقترح على الجماهير الطريق والمدخل والسلاح ويسمي لها عدوها ويحدد موقعه ويرسم صورة واضحة لملامحه ، وتتخذ اغنية نجم وضعا خاصا ذلك انها أكثر صيغ الأغنية التقدمية العربية اقتراباً من الجماهير وتفاعلاً معها باعتمادها لغة الشعب اليومية/ لغة باعة المانجو وصبية المكوجية والبنات الخدامات ولاعبي النرد في المقاهي الشعبية ، ونبضهم ومشاعرهم البدائية الصافية الرقراقة .

ومن هنا فان الحصار الفاشي الذي تضربه السلطة حول اغنية نجم/ حصار فاشل ومفضوح ومردود ، ذلك أن علاقة الجدل الديناميكي بين قلم الشاعر ولسان الشارع ترشح ذلك الحصار للسقوط باستمرار وتعبر تجربة اختفاء نجم طيلة سنوات وعدم تمكن أجهزة القمع الرسمية من القاء القبض عليه عن هذه الحقيقة بشكل قوي .

يضاف الى ذلك ما يمكن اعتباره اجماع السجناء السياسيين على إشهار اغنية نجم كبيان سياسي مستديم داخل الزنازين وغرف الاعتقال حيث تشير مثلا (فريدة النقاش) في كتابها (السجن/ الوطن) الى انتشار كتابة اغنيات نجم على جدران الزنازين بتوقيع بعض السجينات والى انتشار ظاهرة ترديد اغنياته بين السجناء في الليل وعند حدوث بعض المواجهات مع سلطات السجن والتحقيق .

— 2 —

يد تلوي عنق الزهرةوازاء الموت تشهر ضحكتها الزهرة. فراشة

تحترق في الضوء وفي الحريق تضحك الوانها القزحية . معاول . أطنان من الرمل والحجارة . جرارات/ والنهر يقهقه منشار . فأس . شبكة/ والنخلة/ تعلو/ تعلو/ تعلو/ وتقهقه .

النظام يفقد أعصابه . كلاب بوليسية . هراوات . قنابل دخانية . قوانين عرفية . حظر تجول

وأحمد/ يقهقه . .

« شرفت يا نيكسون بابا/ يابتاع الووتر جيت
عملو لك سيمه وقيمه/ سلاطين الفول والزيت »

كلاب مسعورة تنبح . تسد منافذ الحواري . تتوزع في الغيطان تبحث عن رائحة الكلام الشعبي الصعب وعود المغني الأعمى .

وأحمد/ يقهقه/ .

« عااللي حاصل في التواصل
يا سلملم يا سلام
الكلام عايز اذاعة
والوطن عايش كلام
والاذاعة مستباعة
في المياعة بالغرام
والبلد آخر مجاعة
والجماعة في انتخام »

تطلق السلطة صافرات الانذار . تعلن أن رأس الشاعر مطلوب/ ولسانه/ ولونه الحنطي/ وشعره الأكرد/ وشقاوة عزه/ ودندنة إمام/ .

وأحمد/ يقهقه/ . .

« بسم الله .

سلاماً عليكم وسلموا وموز

أما المسائل فهنجف ولوز

فيا إخواني ويا أخواتي

اليكم بياني كما هو آت » .

— 3 —

«أساساً لا يمكن اعتبار أعمال نجم/إمام إلاّ فنّا منحازا وهو بالتالي ملتصق تماما بواقع هذه الجماهير فكل الحلول السياسية المطروحة لا تخرج عن هذا الاطار ابدا ففي مسيرته هذه يتناول رموز النظام وأدواته المحلية ليشرحها كاريكاتوريا مرة ودراميا مرة أخرى ويظهر فساد الادارة والمؤسسات من خلالها »(1).

تاريخ الفن الوطني العربي المعاصر يحتفظ باسم (بيرم التونسي) رائدا للشعر المناهض للدولة اليمينية المعادية للجماهير/ النابت في كلام الناس اليوميين الذين يبدأون مع أكوام الزبالة البرجوازية المتعالية على مقشاتهم البسيطة وامعائهم الباردة الفارغة وعيونهم المرمدة ولا ينتهون عند اعتياد السياط والكلاب والكليبشات على نهش اجسادهم الهزيلة/ المهدودة/ الضامرة وقيمة (بيرم التونسي) الريادية في أنه حول القصيدة العامية البدائية الى لوحة كاريكاتيرية ساخرة تعيد صياغة الواقع الموضوعي المعادي المتستر خلف واجهات جماله الزائف/ البلاستيكي/ المؤقت/ ، في إطار ايديولوجية قبحه التاريخي / السياسي/ الاقتصادي/ الأخلاقي ليكشف عن مباذله وفضائحه التاريخية التي تستبيح (العرق والكد) للسرقة والنهب وبناء امجادها الكرتونية معبراً بذلك

---

(1) بيان هام . دراسة د. الطاهر احمد مكي . ص 8.

عن استلهامه لروح الشعب الحقيقية وقدرته على التقاط مفاتيح شخصيتها التي شكلت استقلاليته وخصوصيته الوطنية/ الذاتية . وهي القيمة التي استفزت السلطة الخديوية حينذاك واضطرتها الى مواجهة بيرم بالنفي الى باريس حينا ومنعه من الحصول على تراخيص اصدار صحيفة او مجلة حينا آخر ، ذلك أن قصيدة أو اغنية الكاريكاتير لم تقف عند حد تحريض الشعب على الثورة اذ أنها صورت الدولة اليمينية - بمؤسساتها واعلامها وقواها الاجتماعية - على أنها (قراقوز) أو (بلياتشو) غبي مثير للسخرية والاشمئزاز وبالتالي استطاعت ان تفقدها هيبتها ووقارها واحترامها الكلاسيكي مما يعطي فرصة لسهولة المروق نحو اتخاذ موقف المجابهة معها والتحدي لها والخروج عن دائرة طاعتها العمياء .

ويمكن إعتبار احمد فؤاد نجم استمرارا لخط بيرم الفني والسياسي نحو مزيد من الأدلجة والتعميق انسجاما مع تصاعد حركة الوعي التاريخي (الاجتماعي والسياسي) التي تقف في مواجهة تصاعد عمليات القمع والاستغلال التي تقودها وتخطط لها القوى الطبقية والفاشية دفاعا عن مصالحها وامتيازاتها المتحققة بفعل خيانتها للجماهير وتحالفها مع اعدائها المحليين والخارجيين . خاصة وان المرحلة الثانية من عمر نجم السياسي والفني كانت هي اهتداءه الى أعمال بيرم التونسي التي احدثت انقلابا فكريا عنده وكانت سببا في نزوعه واهتدائه الى الفن الشعبي الحقيقي والمنقذة من متاهات ثقافة التخدير والاستهلاك السائدة ، فشاعرنا لم يكتب قبلا سوى قصائد عاطفية وقصائد عن مباريات كرة القدم .

ولم يخرج من السجن بعد حوالي ثلاث سنوات من الاعتقال الا وكان ديوانه الأول قد ولد مع تحوله الفكري هذا وقد كانت هذه تمهيدات ضرورية لعملية نضوج فكره السياسي والأدبي »(1) .

— 4 —

الكتابة عن احمد/
اشبه بمحاولة الركض خلف أرنب بري ،
اشبه بمحاولة الكتابة المائية ،
أشبه بمحاولة تسمية نجمة المساء ،
ذلك ان أحمد/
« متونس
بالناس
والناس الونسة كثير
مالين القلب
وساندينه
سارحين في الدم
وفي التفكير »

---

(1) نفس المصدر السابق . ص 6.

قروشنا قليلة
لكننا قد نلعب بدبابة

مدخل :

النافذة مغلقة .

الديمقراطية ! الديمقراطية ، الديمقراطية .

اللعنة !

سعر البطاطا رخيص .

يا طاهرة . يا أم الحسين !

يا سيدي عبد السلام !

انتشاء غرير .

متى يتفتق الأرجوان ؟

طاخ !

سقط قلبي . يا قلبي

صباحك ورد .

اين يتوزع المونولوج الداخلي ؟

البحر لا ينهض في صورتك الأعلى .

لماذا ترمش بسرعة عيناي ؟
يتقهقر وجهك .
لا تمسك بالقلم هكذا !
أنا لا أفهم
جفاف في حلقي .
ظننت ان اسمك حنا .
هل نام الجيران ؟
هيا يا رضا :
« **اتجمعوا العشاق في سجن القلعة** » (1)
نعم
الصوت واضح .
« **اتجمعوا العشاق في باب الخلق** »(2).
صه !
سنواصل الغناء :
« **ومين اللي يقدر ساعة يحبس مصر** » (3) .
الشارع مزدحم .
لا اكاد اصدق .
ماذا تفعل هنا يا زين !
والبلد زين .
الولاد .
والخضرة تطرح كاكي وعيدان .

(1) (2) (3) قصيدة (مين للي يقدر ساعة يحبس مصر) زين العابدين فؤاد .

— 1 —

في هذه الحرب .

خرج زين من معجون الاسنان الى جعب الرصاص .

لم يتكىء على صوت المغنى . لم يناهض الكتان .

اصطحب عدلي .

وشفافية الموت .

وكلاما بطعم الناس .

ولنداوي الشعر بمشارط الدم !

زين المصراوي .

مشاغب لا يأبه ابداً .

مذ كان زين الطالب الى ان صار زين الغنا والصاح .

زين العربي .

ارجواني . لا يبهت . لا يتوسط . لا يصالح زهر عباد الشمس !

بر ىء من شيز وفرانيا الشعر .

بر ىء من طواحين الانتليجنسيا .

بر ىء من صرة الخليفة .

وبر ىء حتى من ثرثرة المقاهي .

تفضحه القصيدة ويغطيه الخبز الناشف .

ولا يمتدح الزجاج !

الحرب تفاجىء طبق التفاح . لكنها لا تفاجىء صوت الشاعر .

وقصيدة الناس لا تتشرنق في الطوابق العليا . ولا تطفىء حرائق الوطن بخراطيم الشمبانيا والمراوح الأنيقة .

قصيدة الناس دشم الحرب .

فكيف يا صديقي لا تكون قصائد زين واجبة ضرورية . وعاجلة ؟

كيف لا تكون .

والطلقة اوجب . أشد ضرورة . ولا تتمهل ابدا !

وزين لا يكتب الهوامش . إنه يدعونا الى النوهة .

كتب عن السجن وهو السجين . ويكتب عن الدم وهو الدامي والمدمى .

وعندما يروي شاهد الاثبات شهادته . يكون الخرس .

فقليلا من الصمت الطيب ايها المتربصون !

— 2 —

في الحرب لا جمال الا جمال مقاومة الناس للحرب .

قنابلهم اليدوية . سكاكينهم . حجارتهم . أعواد الكبريت . وشعاراتهم اليومية التي يقولونها في البصقة ، في السكوت المناوىء ، في العيون الوسيعة .

الأبنية الجميلة هي التي تفتح صدرها للرصاص ولا تهرب الى الرايات البيضاء . الأولاد والبنات الحلوين هم الذين يهدهدون البنادق .

وفي الحرب لا تسأل القصيدة عن كادر الصورة ، ولا عن المقام الموسيقى .

لا تسألها عن درجات الطيف والأحمر ينازل الرمادي في اول الوطن .

لا تسألها عن العصافير المغدورة والطائرات المغيرة تعلن الجو جبهة للعدو .

قصيدة الحرب/ مانفيستو الشاعر . الصورة الانطباعية الأولى لجدل الأحمر والرمادي . وغدا الذي ينبت من جثة فعل الكينونة :

« شباك على الفاكهاني
وحبال غسيل منشورة

وعروسة في الصورة
حوالين ثيابها اغاني

ويا زرعة منسية
بين كوم تراب ورمال
مشتاقة للمية ؟
وللا لغنى الأطفال ؟

ويافطة هربانة

من بيت قريب جنبي

م الشظية والدانة
طب فين حاتتخبى !

يا قهوة مهجورة
مستنظرة العشاق

ولألف عصفورة
على مدخلك باشتاق

شباك على الفاكهاني

يفتح يخش القلب

يرقص في كف زماني

واحنا الزمان الصعب »(1) .

— 3 —

في ذلك اليوم .

كان زين مستعجلاً . اقترح الخامسة بدلاً من السابعة موعداً للقاء .

لم يكن المطر قاسياً .

كان الأحد اعتيادياً . وحده المقهى لم يكن اعتيادياً كان شاحباً ونصف مهجور وقريباً جداً من ممر المشاة !

اختار مصطفى أن يبقى في البيت .

في السابعة والنصف عدنا الى البيت .

كان في انتظارنا مصطفى . مزهرية . فيلم وثائقي عن الفن والثورة . وطبق مكرونة حارة !

ما بين السادسة والنصف . . والسابعة . كان زين يهبط محطة المترو ليصل في الموعد المحدد للاحتفال بصدور العدد الخمسين من مجلة « اليسار العربي » .

---

(1) مقطع من قصيدة (شباك على الفاكهاني) زين العابدين فؤاد ديوان (أغاني من بيروت) . منشورات التضامن .

نحن الأقوى والأبقى . . لأننا الأصدق . .
ولأننا صوت شعوبنا وهو الأعلى مهما زعقت
الأبواق . . برغم قروشنا القليلة »(1)

وا . .

« أغاني من بيروت » .

اغنيات شاعر القروش القليلة لناس القروش القليلة :

« يا قمرنا في الشيّاح
في الليلكي وصبرا
نطلع بألف جناح
ونطول السهرة
دا رصاص . . . ودول شعرا
بيرسموك أفراح
ونموت . . نعيش . . ونموت
ولاحد غصب يفوت
من بوابات بيروت »(2)

---

(1) من افتتاحية اليسار العربي العدد 50 يناير 1983 م .

(2) مقطع من قصيدة (على بوابات بيروت) زين العابـدين فؤاد ديوان (أغانـي من بيروت) م . التضامن .

— 4 —

والحـرب هي العـدوان الدائـم على البـداءة . هي ثأر المُركَّب والمعقـد . والآلي . وهـي الغـول العصري الجـديد الـذي ورث دور الظاهرة الميتافيزيقية المستحيلة على امكانيات وأدوات العقل البشري في طوره الأبسط .

الحرب وريث الـزلازل والمجاعـات والأوبئـة وسقـوط الشهـب والنيازك . إنها الشر الطبيعي المادي الذي اسقط مرحلة الميتافيزيقا !

وعندما تبدأ الحرب ترتبك منظومة العادي .

يتوقف السير . تطلق صافرات الأنذار . يصغر حجم الرغيف تنعدم المسافة بين القرنفل ودورة الدم ينزح ماء الأرض

يدعو نيرودا حبيبة الجندي السابق الى شهوة النـار ويؤرخ زين لأطفال عين الحلوة :

« بعريس قطن

بعرايس قش

بصوابع طباشير

ترسم ماما وشمس وبألعاب

تشبه حيوان الغابة . .

تلعب كل بنات الدنيا
لكن طفلة
في مخيم عين الحلوة
خرجت حافية
شايلة المدفع
علشان تلعب
بالدبابة » (1) .

— 5 —

بخط نصف ردىء .
بحبر اسود .
بالميم النازلة الى الناس . بالهاء التي تبحث عن نصف الوردة الضائع .
نقرأ في مقدمة الديوان :

هذه الأغنيات . . كتبها الشاعر والمناضل المصري زين العابدين فؤاد في مواقع المقاتلين البواسل الصامدين في بيروت ، وعلى أبواب بيروت يردون عنها هجمات الصهاينة ويمزقون هناك بسلاحهم البسيط ، وبإرادتهم العالية ، أسطورة تفوق ما يسمَّى جيش الدفاع الاسرائيلي ويكررون على أرض بيروت ملحمة فيتنام في التغلب على التكنولوجيا الأمريكية التي لا تعرف كيف تعبر عن نفسها جيداً الا في اسلحة الدمار الشامل . .

هذه القصائد . . غناها زين العابدين فؤاد للمدافعين عن بيروت

---

(1) مقطع من قصيدة (عين الحلوة) زين العابدين فؤاد ديوان (أغاني من بيروت التضامن)

في مواقعهم الأمامية . . وبكل اصرار المقاتلين الصامدين وبكل عناء الشاعر المناضل المقاتل ، تمكنت هذه الأغنيات من أن تخترق الحصار المضروب حول بيروت ، وتنطلق لتنقل الى جماهيرنا العربية ، والى عواصمنا العربية رسالة بيروت :

ليس حرا ذلك الحاكم الذي يقمع شعبه .

ليس وطنياً ذلك الحاكم الذي يمنع شعبه عن أن يشارك في معركة بيروت .

ليس قوميا ذلك الحاكم الذي يتقوقع في عاصمته خشية ان يصيبها بعض ما أصاب بيروت .

خائن ذلك الذي يشتري رضا الأمبرياليين الأمريكيين وأدواتهم الصهاينة بالسكوت على ما يصيب بيروت» (1) .

— 6 —

الحلم في السجن .
وشن مصر .
وهذا الان :
أغاني من بيروت .

غنينا لزين مع عدلى فخري (الحرب لسه في أول السكة)
غنينا له مع الشيخ إمام (اتجمعوا العشاق في سجن القلعة) ؟

ولم نكن نعرف أن زينا هو زين .

---

(1) من مقدم ديوان (أغاني من بيروت) .

هكذا هي دائماً الحرب !
تعيد تحديد مساحة الوطن وتصدح بكل الأسماء .
تفرز الألوان والأيديولوجيات والعرق الحامض .
ولأن الحرب هكذا

كان زين العابدين فؤاد يقاتل بـ (الكلمة الرصاصة) وشاعر وطني مسلم يستريح من الشعر في جونية ! وشاعر ثالث رابع . عاشر يوشك أن يفتح سرواله في الحاجز !

— 7 —

ويا حبيبي وزين/ . .
« أحنا اللي يطـرح
شوكه في قلب الحصار
ويفوح في كل مطرح
ينشر راية النهار »(1).

---

(1) مقطع من قصيدة (إحنا العشق المحارب) زين العابدين فؤاد ديوان (أغاني من بيروت) .م . التضامن .

الفهرس

الموضوع | الصفحة

- قراءة غير مناوئة 5
- حكم بالاعدام على « آه يا ليل » 9
- تستور يا سيادي ! 15
- مولانا صرختو قريبة ! 21
- ماذا يقول « أصحاب الكلمة » في تونس !؟ 28
- احذروا أغنية المنشور السياسي ! 32
- ماذا فعلوا بالفلكلور الديني ؟! 38
- ما علاقة (أصحاب الكلمة) بجارية الحكومة !؟ 43
- إنها جميلة واشتراكية 49
- حادثة 56
- تونس واغنية واولاد ثوريون !! 57

- من (ناس الغوان) الى الطريق !! 63
- مدخـل 68
- هل تحبيبن الولد والوطن ؟! 70
- بسم الله والكلام عايز اذاعة ! 80
- قروشنا قليلة لكننا قد نلعب بدبابة 89

عـدد الناشر : 104 ـ 9 ـ 48

« إن أهمية هذا الكتاب عندي ليست في قراءاته المناوئة الذكية لجانب من جوانب حياتنا الثقافية كما يبدو من خلال الأغنية فحسب ، وإنما أهميته الكبرى أنه يقدم قلما من أقلام الطليعة الأدبية الفكرية النسائية في الجماهيرية والفهم الفكري المعاصر الذي تتسلح به في مواجهة القضايا الخطيرة في حياتنا الثقافية العربية الحديثة . فالمناوءة هنا تتخطّى حدود الواقع الذي أفرز الأغنية إلى الواقع الأوسع الذي طوق قدرات المرأة وجعلها أغنية من الأغنيات ، وتسلية من التسليات فرفض الأغنية بواقعها البالي ورفض الفهم التقليدي لها ، هو في صميمه رفض للعلاقة البالية بين الرجل والمرأة والفهم الخاطىء لدور المرأة ومحاولة جريئة لإعادة التوازن إلى هذا الفهم الجائر الظالم بما يعيد توزيع الأدوار وتصحيحها تصحيحا عادلا كفيلا ببناء ثقافة المجتمع على أقوم الأسس ».

خليفة محمد التليسي

الدار العربية للكتاب : المقر الرئيسي : عمارة « وفاء » شارع غومة المحمودي - طرابلس - ص. ب : 3185 الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية . الهاتف : 47287 - الفرع الرئيسي : المنار 2 - نهج 7101 عدد 4 - تونس - الجمهورية التونسية - الهاتف : 236025 - 236600 . ص. ب : 1104 .

الثمن : 1,000 د.ل - 2,200 د.ت .